

Tamás Kisantal

„...egy tömegmészárlásról mi
értelmes dolgot lehetne
elmondani?”

Az ábrázolásmód
mint történelemkoncepció a
holokauszt-irodalomban



Tamás Kisantal

„...egy tömegmészárlásról mi
értelmes dolgot lehetne
elmondani?

Az ábrázolásmód
mint történelemkonceptió a
holokauszt-irodalomban

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Historica-rakennuksen salissa 306
toukokuun 20. päivänä 2006 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in the building Historica, Auditorium 306, on May 20, 2006 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2006

„...egy tömegmészárlásról mi
értelmes dolgot lehetne
elmondani?

Az ábrázolásmód
mint történelemkoncepció a
holokauszt-irodalomban

Tamás Kisantal

„...egy tömegmészárlásról mi
értelmes dolgot lehetne
elmondani?

Az ábrázolásmód
mint történelemkoncepció a
holokauszt-irodalomban



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2006

Editors

Tuomo Lahdelma

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:9513925323

ISBN 951-39-2532-3 (PDF)

ISBN 951-39-2502-1 (nid.)

ISSN 1459-4331

Copyright © 2006, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2006

ABSTRACT

Kisantal, Tamás

"...there is nothing intelligent to say about a massacre". The representational method as a conception of history in the holocaust-literature

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2006, 203 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities,

ISSN 1459-4331; 55)

ISBN 951-39-2532-3

English summary.

Diss.

My text has a twofold aim. First I try to apply the main theses and methodology of narrative philosophy of history to literary texts. In other words I analyse the implicit philosophy of history that appears in the form of literary texts. On the other hand I illustrate this reading method on a special group of texts: I examine literary works that represent traumatic historical events.

The principal methodological innovation of narrative philosophy of history is analysing historical texts as texts, as linguistic entities that represent not only the past itself but the viewpoint and the ideology of the historian and of his or her cultural period. According to the main theorists of this trend (e. g. Hayden White, Frank Ankersmit, Dominick LaCapra etc.) the (narrative) form has content, the narrative and rhetorical structure of historiographical texts reveals the implicit philosophy of history (or historical imagination) of a given historian and his or her culture. I analyse literary texts with similar method and concentrate the hidden historical picture that is manifested in the linguistic and narrative form.

The modern traumatic historical events (especially the Holocaust) have special importance from the viewpoint of this reading method. This kind of event shows the social and cultural function of historical representation, since there were some heated historical-philosophical and aesthetical debates about the representability of these events and about the adequate methods of its representation. I analyse four literary works (Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*, Art Spiegelman's *Maus*, D. M. Thomas' *The White Hotel*, and László Márton's *Árnyas főutca*), which represent some events of Second World War and the Holocaust in form breaking or provocative way, since the act of subversion and provocation reveals the historical and cultural taboos and the rules (or the limits) of representation.

Finally I examine these works from a broader literary-historical context and try to draw some conclusions in connection with our recent picture of history.

Keywords: philosophy of history, narratology, traumatic event, Holocaust-literature, historical novel.

Author's adress

Kisantal Tamás
University of Jyväskylä
Department of Hungarian Studies
kisantal_tamas@yahoo.com

Supervisor

Professor Tuomo Lahdelma
University of Jyväskylä
Department of Hungarian Studies

Reviewers

Professor Deréky Pál
Universitat Wien
Institut für EVSL der Universität Wien
Austria

Professor Gyáni Gábor
Eötvös Loránd University Budapest
Institute of Sociology
Hungary

Opponent

Professor Gyáni Gábor

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Nehéz lenne felsorolni azt a sok embert, akik így vagy úgy, de segítettek, hogy e doktori disszertáció elkészülhessen. Mindenek előtt köszönöm Thomka Beátának azt a sok segítséget, türelmet és támogatást, melyek nélkül e munka bizonyosan nem jöhetett volna létre. Köszönöm pécsi PhD-s konzulensemnek, Bókay Antalnak valamint tanárainknak, hogy az évek során előadásokon, beszélgetéseken stb. segítették munkámat. Köszönöm Tuomo Lahdelmának, hogy lehetővé tette, hogy a Jyväskylä-i Egyetemen ösztöndíjasként tölthessek fél évet, és nyugodt körülmények között befejezhessem szövegemet. Köszönöm bírálóimnak, Deréky Pálnak és Gyáni Gábornak, hogy értékes tanácsaikkal felhívták figyelmemet a szöveg hiányosságaira, kijavítandó hibáira. Köszönöm kollégáimnak és barátaimnak a sok ötletet, tanácsot, inspirációt, amit kaptam tőlük (neveket csak azért nem sorolok, mert túl sok lenne, és senkit sem akarnék kihagyni). Végül, de nem utolsósorban, köszönöm kedvesemnek, Vandának, hogy mellettem volt és mindent...

Pécs-Jyväskylä, 2006. április-május

TARTALOMJEGYZÉK

ABSTRACT

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

1	BEVEZETÉS: A TÖRTÉNETI OLVASAT	9
1.1	A narratív történelemelmélet formális olvasásmódja mint történeti interpretáció.....	10
1.2	A traumatikus esemény és a reprezentáció problémái	26
2	A HOLOKAUSZT ÉS A KULTÚRA, AVAGY A SZAKADÁS TÖRTÉNETISÉGE	43
2.1	„Auschwitz. No de hogy jutottam oda? Mi történt előtte, mi következett utána, és hányadán állok ma?”	46
2.2	„Egy új, iszonyatos kultúra alapjait rakjuk le.”	60
3	A TÖRTÉNELEM EXTREMITÁSA. KURT VONNEGUT: AZ ÖTÖS SZÁMÚ VÁGÓHÍD	74
4	AZ EXTREMITÁS TÖRTÉNETISÉGE. ART SPIEGELMAN: MAUS	94
5	A VÁGY TÖRTÉNETISÉGE. DONALD MICHAEL THOMAS: A FEHÉR HOTEL.....	117
6	A TÖRTÉNETTELENSÉG TÖRTÉNETISÉGE. MÁRTON LÁSZLÓ: ÁRNYAS FŐUTCA	142
7	UTÓSZÓ: AZ ÁBRÁZOLÁS TÖRTÉNETISÉGÉTŐL AZ ÁBRÁZOLÁS ETIKÁJÁIG.....	165
	SUMMARY	188
	FELHASZNÁLT IRODALOM.....	192

1 BEVEZETÉS: A TÖRTÉNETI OLVASAT

Az alábbi tanulmányban azt a kérdést szeretném megvizsgálni, hogy mennyiben lehetséges irodalmi szövegeket történeti módon olvasni. Történeti olvasat alatt itt egy sajátos megközelítést értek, melyet első nekifutásra talán legcélszerűbb negatív kijelentésekkel definiálni, azaz először azt akarom leszögezni, hogy milyen módszerek, szemléletmódok nem férnek bele az általam használt „történeti olvasat” metódusába. Mindenek előtt *nem* azt kívánom megnézni, hogy adott irodalmi szövegek kijelentései mennyiben feleltek-felelnek meg a valóságos történéseknek, vagy mennyiben tükröznek egy bizonyos történelmi szituációt. Talán nem igényel túl sok indoklást e nézőpont elvetése, hiszen alapvetően egy némiképp leegyszerűsített mimézis-fogalommal dolgozik, ahol szöveg és valóság viszonya – illetve maga a „valóság” mint olyan – problémátlanul meghatározónak tűnik. Másrészt – bár megközelítésmódom ehhez jóval közelebb áll – egy efféle történeti értelmezés alapvetően annak vizsgálatára *sem* irányulna, hogy bizonyos szövegek mi módon képezik le saját kulturális-történeti kontextusuk diszkurzív, hatalmi stratégiáit, vagy próbálnak azoknak ellenállni. Tehát *nem* valamiféle szimptomatikus vagy kontextuális olvasat lehetősége mellett kívánok érvelni. Már csak azért sem gondolom, hogy emellett érveket kellene felhoznom, mivel az ilyen típusú olvasásmód manapság (főként angolszász területeken, de egyre inkább nálunk is) széles körben elfogadott, már-már divatos nézetnek számít. Saját megközelitésem inkább ez utóbbihoz képest (esetleg ezen belül) mutatkozik meg: talán némiképp paradoxonnak hangzik, de egy olyan olvasásmód lehetőségére kérdeznék rá, mely egyszerre lehet formális és történeti. Persze ez sem feltétlenül kell, hogy furcsának tűnjék, hiszen a formális-kontextuális, illetve a formális-történeti olvasásmód épp ezen kultúrkritikai irányzatokon belül jelenlévő, és gyakorta hangoztatott metódus.¹

Eljárásmódomat elsősorban az különbözteti meg a kritikai kultúrakutatás elemzéseinek metodológiájától, hogy azoknál egy fokkal formalistább módon

¹ Vö. például: LaCapra, Dominick, Introduction. In: LaCapra: *History, Politics, and the Novel*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1987. 1-15.; vagy LaCapra: *Canons, Texts, and Contexts*. In: LaCapra: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1994. 19-42.

közelítek a szövegek felé, ugyanis azt vizsgálom, hogy az adott szöveg formális-narratív jegyei mennyiben árulkodnak egy bizonyos fajta történetiségképről, vagyis a történelemhez való meghatározott viszonyulásról. Tehát ennyiben megközelítésem talán kevésbé kontextualista, hiszen nem elsősorban az adott közegnek a szövegre való hatását elemzem, inkább a szövegben ábrázolt történeti szituációt reprezentáló eljárásokat, a textus történet- és történelemképét – bár, remélhetőleg a későbbiekben, az elemzéseknel világossá válik, hogy a kontextusnak, az előbbieknél közvetettebben ugyan, de nagy szerepe van a vizsgálódásban. Másfelől vizsgálatom kiindulópontja is különbözik a fenti irányzatokétól, amennyiben alapvetően a történetírásból, pontosabban a historiográfia újabb keletű elméleteiből indulok ki, s azt próbálom körüljárni, hogy a nagyjából az 1970-es években kibontakozó történelemelméleti diskurzus (melyet többféle elnevezéssel illettek: nevezték a történetírás „nyelvi fordulatának”, narratív történelemelméletnek, új történetfilozófiának stb.) szemléletmódja, metodológiája mennyiben alkalmazható az irodalmi szövegek vizsgálata során.

1.1 A narratív történelemelmélet formális olvasásmódja mint történeti interpretáció

Bár az irányzat lassan már nemcsak a nemzetközi, de a magyar irodalom- és történettudományban is viszonylag ismert, úgy gondolom, talán mégsem haszontalan röviden kifejtennem bizonyos fő téziseit, hogy ezzel alátámasszam, mennyiben lehet releváns az ilyesfajta, alapvetően *nem* irodalmi szövegekre koncentráló vizsgálati metódus az irodalomra nézve.² Ez a történelemelméleti mozgalom elsősorban abban hozott újat a korábbi történetfilozófiai nézőpontokhoz képest, hogy (bizonyos irodalomelméleti iskolák, főként a strukturalizmus, később pedig a posztstrukturalizmus eredményeinek felhasználásával) vizsgálati terepét a történetírói munkák formájára tette át, vagyis azokra a nyelvi, narratív, retorikai stratégiákra, melyek révén egy

² Csak egy lábjegyzet erejéig azért (a teljesség igénye nélkül) megemlítek néhány olyan magyar nyelvű fordításkötetet és ismertető tanulmányt, mely az irányzattal foglalkozik. A jelentősebb fordításkötetek: White, Hayden: *A történelem terhe*. Ford.: Berényi Gábor et al. Osiris-Gond, Budapest, 1997.; Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Ford.: Asztalos Éva et al. Kijarat, Budapest, 2000.; Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Ford.: Hites Sándor et al. Atelier-L'Harmattan, Budapest, 2003. Fontosabb ismertetések: Gyáni Gábor: *Miről szól a történelem? Posztmodern kihívás a történetírásban*. Uő.: *Történelem: tény vagy fikció? Mindkettő in: Gyáni: Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág, Budapest, 2000. 11-30. ill. 48-70. Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: *Hayden White „hasznáról és káráról”* (Narratológiai kihívás a történetírásban). *Aetas* 2001/1. 116-133. Gyáni Gábor: *A történetírás fogalmi alapjairól*. Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: *A történetírás „nyelvi fordulata”*. Mindkettő in: Bódy Zsombor – Ö. Kovács József: *Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek*. Osiris, Budapest, 2003. 11-53. ill. 413-442.

historiográfiai szöveg *mint szöveg* megképződik. Tehát egy ilyesfajta elemzés a történelmi textusoknál nem elsősorban azt nézi meg, hogy mit vizsgálnak, mennyire szakszerűen, korszerűen tanulmányozzák tárgyukat (mint mondjuk egy hagyományos történettudományos kritika), vagy hogy milyen logikai eljárásokkal dolgozik a történész (ahogy az analitikus történetfilozófia),³ hanem a szöveg belső struktúráját létrehozó nyelvi mechanizmusokat. Vagyis a narratív történetfilozófia a történelmi szövegeket alapvetően *nyelvi létezőnek* fogja fel, s nem a textus és a (múltbeli) valóság viszonyát – vagyis annak referenciális oldalát – tekinti elsődlegesnek, hanem a szöveg felépítésének, belső struktúrájának vizsgálatát. A nyelv és a valóság viszonyára a – mondjuk így – „hagyományos” történettudományos álláspont egy meglehetősen egyszerű szemléletmód alapján tekint(ett). Van (illetve volt) egyrészt a valóság, az önmagában vett múlt, mely alapvetően két lényeges tulajdonsággal bír. Mindenek előtt azzal, hogy (már) nem létezik, vagyis a történész (ellentétben mondjuk a természettudóssal) olyan területet vizsgál, melyről csak feltételezései lehetnek. Másrészt e feltételezések azért persze nem teljesen megalapozatlanok, hiszen a múltból olyan nyomok maradtak fenn, melyek tanúskodnak a megtörtént eseményekről. A történész ezekből a nyomokból egy történetet rekonstruál, vagyis létrehoz egy szöveget, ami szándéka szerint a (múltbeli) valóság lehető leghűségesebb tükörképét adja, mely persze nem tökéletes, ám a történettudomány fejlődésével optimális esetben megvalósítható a hajdani valóság körülményekhez képest legpontosabb rekonstrukciója. Vagyis a historiográfus egy alapvetően nem nyelvi valóságból nagyrészt nyelvi nyomok (források, dokumentumok stb.) segítségével nyelvi létezőt, azaz szöveget hoz létre.

Tisztában vagyok azzal, hogy kissé leegyszerűsíttem a dolgot, s e helyütt nem is akarnék abba a rendkívül összetett kérdésbe belemenni, hogy egyáltalán beszélhetünk-e nyelven túli valóságról, illetve a valóság fogalma és maga a tapasztalat mennyire nyelvfüggő. Inkább arra a folyamatra szeretnék összpontosítani, ahogy a múltból fennmaradt szétszórt nyomokat, szövegfoszlányokat a történész koherens, jelentéssel bíró történetté szervezi. Ahhoz, hogy az általa vizsgált anyagból történet legyen, a historiográfusnak olyan szervezőelveket kell találnia, melyek révén történetét megalkotja – vagyis szándéka szerint a múltbeli valóságot rekonstruálja. Mint 1973-as *Metahistory* című könyvének (mely művet az egész történelemelméleti irányzat megalapozó szövegének szokás tekinteni) bevezetőjében az amerikai történész-teoretikus, Hayden White írja: „...a történész és a történeti mező találkozása nagymértékben hasonlít ahhoz, mint amikor egy nyelvész egy ismeretlen

³ Bár fontos hangsúlyozni, hogy az irányzat tulajdonképpen az angolszász analitikus történetfilozófiai kutatásokból nőtt ki, s a Carl G. Hempel-i átfogó törvény modell körüli viták kapcsán (főként Arthur C. Danto és W. B. Gallie révén) kidolgozott narratívumelméleteket vegyítette a francia strukturalizmus és bizonyos angolszász gondolkodók (elsősorban Northrop Frye és Kenneth Burke) elbeszélés- és retorikateóriáival. Az átfogó törvény modellről és annak narratív értelmezéséről vö.: Hempel, Carl G.: Az általános törvények szerepe a történettudományban. Ford.: Laki János; valamint Danto, Arthur C.: A narratívák szerepe a történeti magyarázatban. Ford.: Marno Dávid. Mindkettő in: Kisantal (szerk.): I. m. 37-51.; 61-83.

nyelvvel találkozunk. Elsőként a mező lexikai, grammatikai és szintaktikai elemeit kell elkülöníteni. Csak ezután vállalkozhat annak értelmezésére, hogy mit is jelent az elemek adott konfigurációja vagy a kapcsolataik közti változások”.⁴ Ha White találó analógiáját, a múlt és az ismeretlen nyelv kapcsolatát kicsit továbbgondoljuk, bevezethetünk egy másik, ebből nagyjából következő párhuzamot. Eszerint a történetírás tevékenysége a fordításhoz hasonlítható: azaz a múlt számunkra ismeretlen világát átfordítjuk saját, ismert, jelentéssel teli (narratív) nyelvünkre.⁵ Ha ez legalább vezérlő analógia gyanánt elfogadható, akkor ebből adódik az a kijelentés, miszerint vannak bizonyos olyan fordítási szabályok, melyek alapján az egyik szféra átültethető a másikba (még ha ez az átvitel – tudjuk – sosem lesz tökéletes).

White a *Metahistory* bevezetőjében a történeti magyarázat három, egymással szorosan összefüggő szintjét különíti el, melyek nagyjából megfeleltethetők az említett fordítási szabályoknak. A szerző szerint a cselekményesítés, a formális érvelés és az ideológiai vonatkoztatás módozatai alapján válik egy kezdetleges (krónikaszerű) eseménykapcsolat jelentéssel bíró történetté (a krónika esetünkben olyan eseménysort jelent, melynek egyedül az időrend biztosít némi koherenciát). A cselekményesítés eljárásával a történész úgy magyaráz egy esemény-összefüggést, hogy egy bizonyos cselekményformába önti azt. Mint talán az itt használt metafora kifejezi, e nézőpont szerint a múlt valamiféle „massza”, mely csak öntőformába kerülése után kap megfelelő alakot, vagyis a forma nem magában a múltban van, hanem a történész által a múltra húzott képződmény. White Northrop Frye tipológiáját alapul véve négy cselekményesítési lehetőséget különít el: a románcot, a tragédiát, a komédiát és a szatírárt. E négy archetipikus cselekménystruktúra White (és Frye) szerint az európai kultúrában meghatározott, és lényegében egyenrangú, vagyis nem az esemény természetén, sokkal inkább a történész szemléletmódján múlik, hogy adott esetben melyik cselekményváltozatot alkalmazza. Így akár az is lehetséges, hogy ugyanaz az esemény-összefüggés homlokegyenest ellenkező történetformákban mutatkozik meg.

Formális érvelés alatt White az átfogó törvény modellen alapuló magyarázattal kapcsolatos történetfilozófiai vitához kapcsolódik, nála azonban ez a hempelinél szélesebb kategória, nem csupán a magyarázni kívánt eseményt annak peremfeltételeivel összekapcsoló logikai módszer, hanem inkább a történész által vizsgált teljes anyagot magyarázó eljárásmod (azaz magukra a történelmi törvényszerűségekre vagy a történelem menetére irányul). Stephen C. Pepper alapján a szerző a formalista, kontextualista, organicista és mechanisztikus érvelésmódokat különbözteti meg. Mint White írja, a történészszakma a 19. század közepétől kezdve csupán az első kettőt tekinti

⁴ White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1973. A könyv bevezetőjének magyar fordítása: White, Hayden: A történelem poétikája. Ford.: Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. *Aetas* 2001/1. 134-164. (az idézet a 156. oldalon található)

⁵ A fordítás analógiáját alkalmazza a történetírással kapcsolatban Paul Hernadi is. Vö.: Hernadi, Paul: *Clio's Conscious: Historiography as Translation, Fiction, and Criticism*. *New Literary History* 1976/2. 247-257.

adekvát, történeti módszernek, a két utóbbit (vagyis a történelemben kibontakozó eszmére összpontosítót – ilyen például Hegel filozófiája – és a speciálisan történelmi törvényeket kimutatót – például a marxizmus) a spekulatív történetfilozófiához sorolták (ezeket kritizálja Karl Popper a historicizmus címkéje alatt).⁶ Csakhogy – állítja White – alapvetően a formalista és a kontextualista érvelés sem legitimebb, történetibb, mint a másik kettő, hiszen nehéz olyan kritériumot találni, amely alapján az egyik a másik elébe lenne helyezhető. Másrészt pedig tulajdonképpen egyik érvelési mód sem tekinthető elfogulatlanak, mindegyiket meghatározzák a történész jelenbeli beállítódásai, és az általa elképzelt jövőre irányuló vágyai. Vagyis nincs olyan történetírás, melyet ne determinálna nagyban szerzőjének ideológiai hovatartozása. White itt Mannheim Károlynak az *Ideológia és utópiában* kifejtett tipológiáját átvéve elkülöníti az anarchista, a konzervatív, a liberális és a radikális ideológiai nézőpontokat.

Egy történelmi szövegben e három magyarázatmód kombinálódik. Bizonyos cselekmények gyakran kapcsolódnak össze egyes formális érvelési módokkal és ideológiai vonatkozásokkal (például a romantikus – románcos – cselekményhez általában formalista érvelés és anarchista ideológia társul). Ez már önmagában négy egyformán legitim magyarázat-összefüggést eredményez. Ám az igazi „nagy” történészek – állítja White – zsenialitása abban is megnyilvánulhatott, hogy megbonthatták ezt a rendszert, és bizonyos korlátokon belül olyan magyarázatmódok közt is kapcsolatot teremthettek, melyek elvileg nem rokoníthatók egymással (Michelet-nél például a romantikus történethez és formalista magyarázathoz liberális ideológia járult). De még ezen kapcsolatrendszerek mögött is van valami, mely White szerint legalapvetőbben meghatározza a történész múltképét. A történész mindenek előtt prefigurálja a történeti mezőt, vagyis egy bizonyos alakot ad neki, poétikai tevékenység révén vizsgálatának tárgyát percepcióra és interpretációra alkalmas közeggé alakítja. A múlt ábrázolásának legalapvetőbb, elsődleges fordítási szabályát tehát e prefiguráció képezi, mellyel a történész meghatározza, hogy az utána következő magyarázati módok milyen közegben és hogyan jöhetnek létre. „Röviden tehát – írja White – a történész feladata, hogy nyelvileg formalizált lexikai, grammatikai, szintaktikai és szemantikai elemekkel rendelkező »nyelvi protokollt« alkosson, ami lehetővé teszi, hogy a történeti mezőt és elemeit annak *saját fogalmaival* – és nem annyira a dokumentumok nyelvhasználata szerint – jellemezze, valamint ezzel saját narratív ábrázolása számára előkészítse. Ez az előre megalkotott nyelvi struktúra ugyanakkor *prefiguratív* alaptermészete miatt azon meghatározható tropológiai eljárás fogalmaival írható le, melyben exponálása megtörténik.”⁷ Tehát ez a poétikai és retorikai aktus azáltal jön létre, hogy bizonyos adott trópusok valamelyike működésbe lép. White itt a 16. századi reneszánsz retorikateóriák valamint Vico (illetve Kenneth Burke) trópuselméletét átvéve

⁶ Vö.: Popper, Karl R.: *A historicizmus nyomorúsága*. Ford.: Kelemen Tamás. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

⁷ Uo. – kiemelések White-től.

négy alapvető, a történeti képzelőerő mélystruktúráját meghatározó trópusot különböztet meg: a metaforát, metonímiát, szinekdochét és az iróniát. A metafora, metonímia és a szinekdoché alapvetően (schilleri értelemben) „naiv” trópusok, amennyiben előfeltételezik, hogy a figuratív nyelv képes megragadni a dolgok természetét. Ezzel szemben az irónia „szentimentális”, ugyanis éppen a figuratív nyelvvel szembeni bizalmatlanságot fejezi (figuratív) ki.

Vagyis White szerint vannak fordítási szabályok, ám ezek nem a valóságból, és nem is valamiféle adekvát tudományos eljárás logikájából, hanem csakis a nyelvből adódnak. Emellett, mivel több egymással egyenértékű szabály van, így tulajdonképpen már szabályról sincs túl sok értelme beszélni, hiszen ezek (vagyis, hogy a történész ábrázolásának alapjául milyen tropológiai eljárás szolgál) inkább egymással ekvivalens lehetőségek. A fent elmondottak alapján pedig nem csak a „szabály” fogalma válik értelmetlenné, hanem maga a fordítás is, hiszen éppen az az előfeltevés dőlt meg, hogy a múltbeli valóság valamiféle egyedi struktúrával bírna, s a történész feladata e szerkezet megtalálása és saját közegére való transzformálása lenne.⁸ Tehát White nézetei egy, a történettudomány önidentitására nézve meglehetősen provokatív implikációt hordoznak magukban, méghozzá azt, hogy a történetírás által létrehozott művek – nem tartalmuk, egyes kijelentéseik, hanem formájuk révén – lényegében önmagukban álló nyelvi entitások, s mint ilyenek, tulajdonképpen sokkal közelebb állnak a fikcionalitáshoz, mintsem azt eddig gondolták. Mint egy későbbi írásában a szerző – kissé provokatívan – leszögezi: „a történelmi narratívákat általában nem szívesen tekintik annak, amiként azok a legnyilvánvalóbb formában megjelennek: nyelvi fikcióknak, melyek tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*, és amelyek formája közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez” (kiemelések White-tól).⁹ Azaz a történelem *nem* tudomány, ha a tudomány fogalma alatt az egzakt, saját terminológiai rendszerrel és vizsgálati módszerrel rendelkező diszciplinát értjük, melyek az általuk elemzett területekről képesek releváns, ellenőrizhető állításokat tenni. De azért azt sem szögezi le White, hogy a történetírás művészet (nota bene: szépirodalom) lenne, hiszen állításainak mégiscsak van valóságreferenciájuk. White-nak egyébként a történetírás irodalmi és tudományos aspektusairól egyaránt kritikus nézetei vannak. Amikor a szerző a *Metahistory* elején Frye cselekvésmódeljeiről értekezik, megjegyzi, hogy a frye-i

⁸ Persze White rendszere – mint minden rendszer – amellett, hogy bizonyos kérdésekre választ ad, saját problémákat is szül. Ilyen például a trópusok egymásra következésének kérdése, a trópusok és a kultúra viszonya. Vagy többek által vizsgált és kritizált kérdés, hogy miért éppen ezt a tropológiai sablont használja White, miért négy fő trópus van, miért nem több vagy kevesebb. Lásd például: Ankersmit, Frank: *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*. University of California Press, Berkeley, 1994. 66-67.; illetve: Chartier, Roger: Ahol a part szakad. Történelem, nyelv, gyakorlat: négy kérdés Hayden White-hoz. Ford.: Tóta Péter Benedek. *Műhely*, 26. (2003/4.) 46-51.; White, Hayden: Előszó. Ford.: Braun Róbert. In: White: *A történelem terhe*. 7-23. Kisantal Tamás: White mitológiája. Retorika, tropológia és narrativitás Hayden White történelemelméletében. In: Bókay Antal – M. Sándorfi Edina: *Kereszt(é)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*. Janus/Gondolat, Budapest, 2003. 250-275.

⁹ White, Hayden: A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás. Ford.: Heil Tamás. In: White: I. m. 68-102. (az idézet a 70. oldalon található)

műfajbeosztással szerinte az a baj, hogy bár remekül alkalmazható „egyszerű” műfajok, alkotások vizsgálatára (például mesékre, krimikre), de az összetett, „nagy” művek már kibújnak a rendszerből. Úgy véli, pontosan ezért lehet a történettudományra rávinni e sémát: hiszen a történész nem tör irodalmi babérokra, ám mégis cselekményt hoz létre, vagyis szükségképpen a legegyszerűbb formákban gondolkodik. Majdnem ugyanilyen okfejtést olvashatunk pár oldallal később, amikor Pepper modelljét illeti hasonló kritikával (vagyis azzal, hogy a komoly filozófiai munkák már kilógnak a pepperi tipológiából): azért tartja az általa vizsgált terület elemzésére használhatónak, mert a historiográfusok (legalábbis a 18. század végén és a 19. században) világképük terén többnyire nem vértéződtek fel cizellált filozófiai rendszerrel, vagyis a pepperi egyszerű magyarázatmódok egy átlagos történész számára tökéletesen megfelelőek voltak.

Nincs mit csodálkozni azon, hogy White nézetei a történettudományon belül finoman fogalmazva nem váltottak ki túl nagy lelkesedést, volt olyan történész-recenzens, aki a könyvet egyenesen „a történeti tudatot szisztematikus romboló” műnek, „a történész szakmát belülről érő legveszélyesebb támadás”-nak nevezte.¹⁰ Ám a hetvenes évek végétől egyre jelentősebbé vált az a történetfilozófiai irányzat, melynek képviselői – bár nézeteik, vizsgálati módszereik és érdeklődési területeik sok tekintetben különböztek – a történetírói szöveg elbeszélő szerkezetét és nyelvi összetevőit vizsgálták, vagyis a White nézeteinek nyomdokain, azokat továbbfejlesztve vagy azoknak ellentmondva dolgozták ki elméleteiket. Jellemző, hogy a számos történész és teoretikus valamiféle vagy-vagy logika segítségével osztotta fel a „táborokat”, és általában saját nézőpontját az egyik oldalon, a másikkal élesen szembehelyezkedve pozícionálta. Csupán két ilyen felosztást és hozzá kapcsolódó teóriát ismertetnék röviden, mivel mindkettő olyan szerzőktől származik, akiknek elmélete gondolatmenetünk szempontjából fontos lehet.

Frank R. Ankersmit, holland filozófus a 80-as évek elején kiadott *Narrative Logic* című könyvében a historiográfiában alkalmazott nyelv, elbeszélés-szerkezet szemantikai elemzését tűzi ki céljául.¹¹ A szerző már fejtegetése elején elkülöníti egymástól a történetírás két megközelítését: az általa konvencionálisnak tartott, valamint az új szemléletmódot. Az előbbit narratív realizmus névvel illeti, s szerinte legfőbb jellemzője, hogy a történelmi elbeszélést úgy fogja fel, mintha abból a „múlt filmje” állna össze, ahol az egyedi kijelentések mintegy a filmkockáknak feleltethetők meg, s azokat egymás után téve kirajzolódik az egész, maga a mozgókép, a valóság hú

¹⁰ Andrew Ezergailis 1976-os kritikája a *Clio*-ban. Idézi: Vann, Richard T.: *The Reception of Hayden White. History & Theory*, 37. (1998/2) 143-161. (itt: 146.)

¹¹ Mivel az alábbiakban a *Narrative Logic* rövid, átfogó ismertetésére teszek kísérletet, külön oldalszámokra nem utalok. Vö.: Ankersmit, Frank: *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague, Mouton, 1983. A könyv rövid, pontokba szedett összefoglalóját lásd: Ankersmit, Frank, Hat tétel a narrativista történetfilozófiáról. Ford.: Leiszter Attila és Mester Tibor, in: Thomka (szerk.): I. m. 111-120. Ankersmit és White együttes kritikájával szolgál: Lorenz, Chris, Lehetnek-e igazak a történetek? Narrativizmus, pozitivizmus és a „metaforikus fordulat”. Ford.: Kiss Gábor Zoltán, in: Uo., 121-146. o.

megjelenítése. Vagyis eszerint – mint korábban már utaltam rá – maga az elbeszélés nem jelent problémát, csupán a „valóságdarabokat” megfelelő módszerrel össze kell illeszteni (s a kronológia szabályozóelvé miatt lényegében ez sem tűnik túl bonyolult dolognak). E mögött az az előfeltevés húzódik meg, amely – ahogy azt már egy 70-es évekbeli teoretikus, Louis O. Mink egyik nagy hatású tanulmánya kifejti – a múltat valamiféle el nem mondott történetnek tekinti, ahol a történész célja csupán az, hogy e históriát kommunikálhatóvá tegye, nyelvhez juttassa.¹² Ankersmit, Mink nyomán ebben lényegében a spekulatív történetfilozófia és az egyetemes történelem koncepciójának örökségét, rejtett előfeltevésként való továbbélését látja. Ám, mint láttuk, a valóságdarabok összeillesztésénél sokkal bonyolultabb a dolog, a kronológián túl az elbeszélés számos konfigurációs szabályt foglal magába, melyek bizonyos határokon belül variálhatóak (ha csupán a kronológia szervezné meg, akkor az még a történetírás előtti stádiumban, a krónika szintjén maradna). Vagyis Ankersmit (White-tal és Minkkel egyetértve) azt állítja, hogy a múlt nem rendelkezik narratív struktúrával, hanem a múltbeli eseményeket egységes rendbe szervező elbeszélés mintegy kívülről kerül bele a historiográfiai szövegbe.

Az előbbi nézettel szemben a narratívum strukturális autonómiáját hirdeti az Ankersmit által képviselt, narratív idealizmusnak nevezett nézőpont. Eszerint sohasem úgy látjuk a múltat, ahogy az megtörtént, vagy még a legfinomabban is csupán annyit mondhatunk, hogy sosem *tudhatjuk*, amit látunk, mennyire hasonlít ahhoz, ami valójában történt. A narratívum valamiféle rálátást, nézőpontot biztosít a múltra vagy annak egy szeletére, tehát nem annyira fordítás, sokkal inkább interpretáció. A történeti elbeszélések mindig egy „valamiként rátekintő” (seeing as...) struktúrával rendelkeznek, azaz valahogy, valamilyen perspektívából láttatják a dolgokat. Ennyiben a történeti narratívumok a tudományos modellekhez hasonlítanak, ám míg a modell a tudományban a heurisztikus segédeszköz szerepét tölti be, vagyis segít a jobb, adekvátabb és optimális esetben teljes megoldást nyújtó teória elérésében, addig a történeti elbeszélés a történész munkájának nem köztes stádiuma, hanem a végeredménye – bár a kezdeti narratívum a kutatás során korrigálható, de végül semmiképp sem *az* elbeszéléshez, csupán *egy* elbeszéléshez jutunk. Ebből következően az a nézet sem tartható, miszerint a történeti elbeszélések lehetnek ugyan tökéletlenek, a múlt hiányos értelmezését nyújtják, de a későbbi kutatások és az új elbeszélések korrigálják a régiek hibáit, s egyszer elvileg eljuthatunk a tökéletes narratívumhoz, mely a valóság teljes képét jeleníti meg. Azaz a historiográfiára nem alkalmazható egy lineáris fejlődésmodell, nincs és soha nem is lesz tökéletes történettudomány (persze az ilyen koncepció lehetősége már legalább Kuhntól fogva a természettudományoknál is meghaladottnak számít).

A történeti elbeszélések – állítja Ankersmit – mindig egy vagy több szubjektum köré csoportosulnak. Ezek lehetnek nevek (történelmi

¹² Mink, Louis O: A narratív forma mint kognitív eszköz. Ford.: Kisantal Tamás. In: Kisantal (szerk.): I. m. 113-132.

személyiségek), korszakok vagy elvont fogalmak (például a konzervativizmus, a reneszánsz, a hidegháború stb.). Ez utóbbiak olyan szerepet töltenek be, mint a történetfilozófus W. H. Walsh által a 60-as években bevezetett „kolligációs fogalmak”. Walsh szerint a történész, amikor a múlt eseményeit magyarázza, bizonyos olyan terminusok alkalmazásával teszi ezt, melyek segítségével az események viszonylag széles köre hozható közös nevezőre (például építészeti, festészeti, irodalmi stílusok, politikaelméleti gondolatok, filozófiai nézetek látszólag teljesen különböző területét a „reneszánsz” fogalmának bevezetésével egységben, egymással összefüggésben tudjuk látni).¹³ Ankersmit, mivel szerinte Walsh szemléletmódja fenntartja a kolligációs fogalmak valóságreferenciáját, s így a nyelv és a realitás összefüggését nem problematizálja, új szakkifejezést vezet be. A *narratív szubsztanciák* a történeti elbeszélések legfőbb szervezőelvei, melyek nem közvetlenül a múltbeli valóságra utalnak, hanem annak képére, interpretációjára.

A narratív szubsztancia tehát a történeti elbeszélés lényegét képezi. Nem egyenlő csupán a benne szereplő állítások összegével, hiszen ugyanazon kijelentésekből egymástól eltérő narratív szubsztanciák is létrejöhetnek. Ankersmit emellett azt is hangsúlyozza, hogy a narratív szubsztanciák nem egyszerű fogalmak, hanem *dolgok*, individualitással bíró létezők, bár nem a tapasztalati valóságban, hanem a nyelvi, narratív univerzumban léteznek. Ez tehát azt jelenti, hogy egy történeti elbeszélés egyedi részeinek bizonyítékokon alapuló, ellenőrizhető, valóságreferenciával bíró kijelentéseknek kell lenniük, ám szövegekként, egészében véve már nem a realitásra mint olyanra, hanem csupán annak valamilyen (megkonstruált) nézőpontjaira utalnak. Előző példánknál maradva: a reneszánsz narratív szubsztanciája bizonyos kijelentések összegeként képződik meg, melyek egymásra épülve a korszak adott képét hozzák létre (esetünkben ez az antik kultúra, világkép újjászületése köré csoportosul). Ám maga a reneszánsz sem egy narratív szubsztancia, hiszen művészet-, irodalom- és esztétikátörténészek a narratívum más és más elemeire helyezve a hangsúlyt, különféle reneszánszkonceptiókat alkothatnak (nem is beszélve az olyan egymásra épülő narratív szubsztanciákról, mint amilyen például a „12. századi reneszánsz”). Vagyis Ankersmit szerint a történészviták tulajdonképpen sosem magáról a valóságról szólnak, hanem a narratív univerzumon belüli elbeszélések valóságképének koherenciájáról, relevanciájáról.

Ez alapján erősen hangsúlyozottan tehető fel az a kérdés, hogy ha a történeti elbeszélések önmagukban álló nyelvi entitások, akkor mitől lesz egy narratívum ugyanarról a témáról szóló társainál jobb vagy kevésbé jó? Semmiképpen sem a benne szereplő kijelentések számától (azaz egyáltalán nem biztos, hogy a legtöbb adatot tartalmazó történeti munka a legjobb elbeszélés), hiszen alapvetően éppen annyi állításnak kell benne lennie, amennyi *arra* a narratívumra nézve releváns. Ankersmit a történeti narratívumok kvalitásait

¹³ Vö.: Walsh, W. H.: Kolligációs fogalmak a történettudományban. Ford.: Kisantal Tamás. In: Gyurgyák János – Kisantal Tamás (szerk.): *A történelem elmélete*. Osiris, Budapest, megjelenés alatt.

metaforikusságukhoz köti. Szerinte ugyanis, amikor a történész egy adott korszakot, esemény-együttest stb. vizsgál, akkor egyrészt leírja a megtörténteket, másrészt ezzel párhuzamosan saját nézőpontját is kijelöli (a reneszánsz példáját továbbgondolva: úgy tekint a múlt eseményeire, *mintha* azok valaminek az újjászületést eredményezték volna). Tulajdonképpen ugyanez történik egy metaforikus kijelentésnél: a metafora valami más terminusaival mutatja be az adott dolgot (például a „Sztálin vadállat volt” metafora esetében azzal, hogy a szovjet diktátort egy vadállattal azonosítja, olyan nézőpont felől engedi szemlélni Sztálin cselekedeteit, ahol a brutalitás, az embertelenség dominál). A *Narrative Logic* talán legfőbb tétele szerint a nyelv narratív használata metaforikus, és a történeti elbeszélések lényegében kiterjesztett metaforák. Azok a történeti narratívumok a legnagyobb hatásúak, melyek a legnagyobb metaforikus hatókörrel rendelkeznek, vagyis az eddigi vizsgálatokhoz képest valamilyen eredeti, új perspektívát képesek behozni, illetve egyes állításaik szó szerinti tartalma és az elbeszélés egészének metaforikus jelentése között legnagyobb a távolság. „A legjobb történeti narratíva – írja Ankersmit – a legmetaforikusabb történeti narratíva, a legnagyobb hatókörrel rendelkező történeti narratíva. Egyben ez a »legkockázatosabb« vagy »legbátrabb« történeti narratíva is.”¹⁴

Ankersmit hangsúlyozza, hogy a metaforicitás, a történelmi narratívum bátorsága alapvetően összeegyeztethető annak tudományosságával (persze ha a „tudomány” fogalma alatt nem a hagyományos, pozitivistá, természettudományos szemléletet értjük). Ugyanis a szerző szerint, ha egy történelmi narratívum kevésbé metaforikus, nem elég bátor, ez azt jelenti, hogy gyakorlatilag semmi újat nem tesz hozzá az eddigi kutatásokhoz, legfeljebb néhány, az egész koncepció szempontjából tulajdonképpen elhanyagolható adattal bővíti, ám nem alakítja, gazdagítja a bevett múltértelmezést, nem kínál új perspektívát a múlt szemléletéhez. A metaforikusság csak más, a tárgyról szóló interpretációkhoz képest jöhet létre, azaz Ankersmit szerint a történész saját szövegét két textuális korpuszból alkotja meg: a múltból fennmaradt forrásokból és az ezekből létrehozott történeti elbeszélésekből. Az első olyan közeg, mely a legtöbb történész számára a meglevő eszközkészletet biztosítja (persze ennél kicsit bonyolultabb a dolog, hiszen a történeti interpretációk egy része nem csak eddig is felhasznált források újrahasznosításából, hanem esetleg olyan új források feltárásából áll, melyek más fénybe helyezik az eddigieket). A másodikat Ankersmit olyasféle nyelvi világgént képzei el, ahol a historiográfus az egymással versengő interpretációkhoz viszonyítva, azoktól elrugaszkodva alkotja meg saját értelmezését.

Ankersmit ezen elméletével a történetírást némiképp esztétikai irányba viszi tovább, hiszen ha magának az elbeszélés egészének a fő referenciája nem a valóság, hanem a narratív univerzum, akkor a történész tevékenységének legfőbb területe az írás, az ábrázolás lesz. Van egy másik markáns irányzat is a narratív történetfilozófián belül, mely első pillantásra sokkal konzervatívabbnak tűnik, ám – mint látni fogjuk – bizonyos nézetiben, ha nem

¹⁴ Ankersmit, Frank: Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról, 118.

is ennyire végletesen, de meglehetősen közel áll az eddig elmondottakhoz. Talán úgy lehetne legkönnyebben megragadni a White, Mink, Ankersmit által képviselt és a másik – általában narratív identitás vagy kontinuitáselméletnek nevezett – irányzat különbségét, ha visszatérünk ahhoz a nézethez, miszerint a történész nem rekonstruálja a múltat, nem megtalálja a múlt történetét, hanem kitalálja, konstruálja azt. Eszerint a múltban semmilyen történet nem létezett, a történész mindig valamiféle „idegen elemként”, metaforikus aktussal viszi rá a történetstruktúrát az eseményekre. Ugyanez nem csupán a történelem egészére, hanem az egyéni múltra és az élettörténetre is áll: saját életutam (ahogy maga a kifejezés is) csak metaforikus konstrukció, nincs adott története életemnek, múltam saját magam cselekményesítem. A narratív identitás és a kontinuitás elméletek képviselői szerint ezen distinkció túlságosan durva, nem állíthatjuk, hogy a múlt alapvetően kaotikus, minden narratív struktúrát nélkülöz, hanem egyfajta *prenarratív* szerkezete van, melyet a történész (vagy az élettörténet esetén az elbeszélő én) elbeszéléssé alakít.

Meglehetősen markáns különbségek vannak a nézetet képviselő teoretikusok között, melyek abból is adódnak, hogy más és más tudományág és szemléletmód felől dolgozzák ki elméleteiket, hogy csak néhány fontosabb képviselőt említsek Barbara Hardy például az irodalomelmélet,¹⁵ Alasdair MacIntyre a morálfilozófia,¹⁶ David Carr a történetfilozófia¹⁷ felől. Az ilyen típusú teóriák legnevesebb szintetizálója, Paul Ricoeur pedig hatalmas, háromkötetes *Temps et récit* című munkájában¹⁸ mintegy mindegyik diszciplínát felhasználva, mégis önállóan dolgozza ki saját elbeszélés-elméletét (MacIntyre és Ricoeur műve nagyjából egy időben, egymástól függetlenül keletkezett,¹⁹ Carré pedig későbbi). Mivel külön könyv témája lehetne ezen elméletek átfogó elemzése, csupán azon problémákra térek nagyon röviden ki, melyek – úgy vélem – a továbbiak szempontjából fontossággal bírnak. Az irányzat talán legradikálisabb képviselője David Carr, aki – akárcsak korábban Ankersmit – szintén valamiféle vagy-vagy logika alapján két táborra osztja a kortárs történetfilozófiát. Az egyik irányzatot diszkontinuitás elméletnek²⁰ nevezi, s jellemzésére talán Louis O. Mink egyik legtöbbet citált gondolatát érdemes nekünk is idézni: „A történeteket nem megéljük, hanem elmeséljük. – állítja Mink – (...) Úgy gondolom, nem elbeszélés formájában álmodunk vagy

¹⁵ Hardy, Barbara: Towards a Poetics of Fiction: 3) An Approach through Narrative. *Novel*, 2. (1968/1.) 5-14.

¹⁶ MacIntyre, Alasdair: *Az erény nyomában. Erkölcselméleti tanulmány.* Ford.: Bíróné Kaszás Éva. Osiris, Budapest, 1999.

¹⁷ Carr, David: *Time, Narrative, and History.* Indiana University Press, Bloomington, 1986.

¹⁸ Angol fordítása: Ricoeur, Paul: *Time and Narrative I.* Angol ford.: Kathleen McLaughlin és David Pellauer. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984.; *Time and Narrative II.* Angol ford.: Kathleen McLaughlin és David Pellauer. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985.; *Time and Narrative III.* Angol ford.: Kathleen Blamey és David Pellauer. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.

¹⁹ Összehasonlításukról lásd: Tengelyi László: Élettörténet és önazonosság. In: Tengelyi: *Élettörténet és sorseseemény.* Atlantisz, Budapest, 1998. 13-48.

²⁰ Carr, David: Narrative and the Real World: an Argument for Continuity. *History & Theory*, 25. (1986/2.) 117-131. (itt: 121.)

emlékezünk, hanem történeteket mesélünk, melyek az emlékezés elkülönült képeit összefonják”.²¹ A másik oldal, a kontinuitáselmélet nézőpontját leglátványosabban az érzékeltetheti, ha két olyan véleményt idézek, melyek Mink mondataira vonatkoznak: a szerző fenti gondolatai Barbara Hardy szövegére játszanak rá, aki szerint: „elbeszélés formájában álmodunk, elbeszélés formájában álmodozunk és emlékezünk”,²² Carr pedig Minkre reflektál, amikor azt állítja, hogy a történeteket „elbeszéljük, amennyiben megéljük, és megéljük, amennyiben elbeszéljük”.²³

E felosztás első pillantásra talán az Ankersmit-féle idealizmus-realizmus distinkcióra emlékeztethet, azonban van egy radikális különbség a kettő között. A Carr-féle kontinuitáselmélet szerint nem tartható a narratív idealizmus káosz kontra elbeszélés szembeállítás, mivel maga a hétköznapi időtapasztalatunk is elbeszélés formájú, vagyis a történelmi narratívum nem valamiféle idegen elemet visz rá a múltra, hanem az ember *eleve elbeszélésformában* éli életét, tapasztalja meg az időt. Carr könyvében két lépésben próbálja bebizonyítani elméletét: először az érzékelés és a cselekvés temporális struktúráját elemzi (főként Husserl: *Előadások az időről* című műve alapján), majd ezt köti össze az elbeszélés elméletével, alátámasztandó, hogy az ember számára az időérzékelés alapvetően narratív (pontosabban prenarratív) struktúrájú, vagyis egyszerűen értelmetlen nem narratív időről beszélni, hiszen ilyen csak *elvileg* (valamiféle kanti magában való dologként) lehetséges, jelenségként számunkra már csak elbeszélésként létezik. A következő lépésben Carr a hegeli fenomenológiára támaszkodva az egyéntől a közösség felé nyit, amellet érvel, hogy az emberi én nem elkülönült idividuum, hanem közösségi lény, és – mivel az én szerves része a közösségtudat – a társas tapasztalat ugyanúgy narratív formájú, mint az egyéni időtapasztalat. Carr szerint „a közös tapasztalat eseményei és a közösen végzett cselekvések úgy jönnek létre, hogy kezdet-közép-vég szerkezetűvé téve *mi* gyűjtjük egybe az eseménysorokat és az al-cselekvéseket. Magát a csoportot, a *mi*-t, a tapasztalatok és cselekvések sokaságának időbeli egységesítése alakítja ki”.²⁴ Vagyis a történetírás nem valamiféle életidegen, fikcionális formát visz rá a múlt eseményeire, hanem az egyéni időtapasztalatot és a közösségképző narratív tapasztalatot jeleníti meg: emiatt beszélhetünk a múlt eseményei és a történetírás közötti folytonosságról.

Carr nézeteinél kevésbé radikális Ricoeur koncepciója (bár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a francia filozófus elmélete kifinomultabb), emiatt furcsamód Carr maga is elutasítja Ricoeur nézeteit, és a diszkontinuitás elméletekhez sorolja őket. Bár Ricoeur is az emberi tapasztalat prenarratív struktúráját hangsúlyozza (némiképp más irányból jutva ide: a filozófus munkája első kötetében Szent Ágoston időelemzését kapcsolja össze

²¹ Mink, Louis O.: History and Fiction as Modes of Comprehension. *New Literary History*, 1. (1970/3.) 541-558. (itt: 557-558.)

²² Hardy: I. m. 5.

²³ Carr: *Time, Narrative, and History*. 61.; Carr: Narrative and the Real World: an Argument for Continuity. 126.

²⁴ Carr: *Time, Narrative, and History*. 149. – a szerző kiemelése.

Arisztotelész *Poétikájának* cselekményelméletével),²⁵ Carr szerint a könyv időanalíziséből éppen az derül ki, hogy valamiféle konkrét, metaforikus cselekvés révén tesszük elbeszélés formájúvá az alapvetően idegen időt. Ricoeur nem tagadja az élet prenarratív elemeit (melyeket hármass mimézis koncepciójában mimézis1-ként jelöl),²⁶ ám kétségtelen, hogy a prefigurált tapasztalatot a cselekményszövés konfigurációs aktusa (a mimézis2) alakítja át konkrét és megérthető élménnyé. Carrnak e folyamat már túl „sok”, szerinte ezzel Ricoeur már a tapasztalat és az elbeszélés közötti diszkontinuitás felé vitte elméletét. „Akárcsak a metafora – állítja a francia filozófus elméletével kapcsolatban Carr –, melynek Ricoeur korábban szintén fontos könyvet szentelt, az elbeszélés »szemantikai újítást« tartalmaz, melynek révén a nyelv által valami új lát napvilágot. Ahelyett, hogy leírná a világot, *újraírja* azt. Szerinte a metaforának »valamiként rátekintő« képessége van, az elbeszélés pedig a »'mintha' birodalmát nyitja meg«.”²⁷

Ezzel – legalábbis Carr kritikája szerint – Ricoeur koncepciója nagyon közel jut a diszkontinuitás teóriákhoz, sőt, még az Ankersmit-féle narratív idealizmussal és a holland szerző metaforaelméletével is összekapcsolható. Carr azonban nehezen lenne sorolható a narratív idealizmushoz, még akkor sem, ha a múlt és az elbeszélés közötti folytonosságot hirdeti. Van ugyanis egy olyan elem a szerző elméletében, melynek ellentmondásosságára egyik kritikusa, Noël Carrol hívta fel a figyelmet.²⁸ Abból ugyanis, hogy az életnek narratív struktúrája van és a tapasztalataink, cselekvéseink narratív formájúak, még nem következik, hogy a történész *ugyanazt* az elbeszélést jeleníti meg, mint az adott egyén vagy közösség. Tehát az időtudat narratív természete legfeljebb azt legitimálja, hogy a történelmi elbeszélések tényleg a valóságot (az ember számára való valóságot) utánózzák, de még akkor is ott lehet bizonyos távolság a történész által alkalmazott elbeszélésforma, és a múlt között. Vagyis, ha sarkítva kellene fogalmaznunk, azt mondhatnánk, az a legfőbb különbség a white-i, ankersmiti és a carri elméletek között, hogy amíg az előbbiek szerint a történész egy alapvetően kaotikus múltra visz rá egy kulturálisan adott elbeszélésmintát, Carr szerint a historikus egy hajdani narratív múltra visz rá valamilyen elbeszélést (hogy a kettő egyezik-e az gyakorlatilag kideríthetetlen, sőt, alapvetően a múltban sem *egy*, hanem *több*, egymással versengő elbeszélés működött). Azaz tulajdonképpen Carr elmélete is beleesik abba a csapdába, amit ki akart kerülni (ha ugyan csapdának tekinthető): a történelmi elbeszélés nála is metaforikus aktus révén képződik meg. Különösen igaz lehet ez, ha tekintetbe vesszük, amit Carr a könyvét ért kritikákra válaszul, később állít: míg a *Time, Narrative, and History*-ban a narratív időtudatot és a történelmi tudatot

²⁵ Vö.: Ricoeur: *Time and Narrative* I. 5-51.

²⁶ Vö.: Ricoeur, Paul: *A hármass mimézis*. Ford.: Angyalosi Gergely. In: Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest, 1999. 255-301.

²⁷ Carr: *Narrative and the Real World: an Argument for Continuity*. 120. – a szerző kiemelése. Carr Ricoeur-kritikáját bővebben lásd: Carr, David: Paul Ricoeur: *Temps et récit*. Tome I. Review Essay. *History & Theory*, 23. (1984/3.) 357-370.

²⁸ Carrol, Noel: David Carr: *Time, Narrative, and History*. Review Essay. *History & Theory*, 27. (1988/3.) 297-306.

inkább az ember antropológiai tulajdonságának tartotta, később már sokkal erőteljesebben hangoztatta annak kulturális természetét.²⁹

Ha a történetírás mindenképp metaforikus, és a múlt és a múlt elbeszélése közötti különbséget még a kontinuitáselméletek sem képesek eltörölni (legfeljebb, s ez kétségtelen, némelyest finomítani tudják a megközelítést), akkor a történeti beszámoló önkényességének hangsúlyozása egyrészt magának a hagyományos értelemben vett történeti tudatnak a létjogosultságát kérdőjelezi meg, másrészt sok, a narratív történelemelmélettel szembenálló kritikus szerint a történelmi szövegek formális vizsgálata, fikcionalitásának előtérbe helyezése egyfajta céltalan köldöknézésbe taszíthatja a történettudományt, vagy rosszabb esetben akár az egész szakma önfelszámolásához is vezethet.

Ám ha egy lépéssel tovább megyünk, éppen abba az irányba, ami felé Carr is tapogatózik, talán kiküszöbölhetőek ezek a vádak. Ahogy fentebb említettem, Carr a narrativitást kulturális sajátságnak tartja, s mind könyvében, mind későbbi tanulmányában a történelmi szöveg valamint a történetiség kulturális szerepét hangsúlyozza (ezt alátámasztandó, mindkét helyütt Lincoln híres Gettisburg-i beszédét elemzi). Hasonló irányba vitte tovább elméletét Ricoeur is, aki utolsó történetfilozófiai munkáiban a történetírás és a kollektív emlékezet kapcsolatát vizsgálta.³⁰ A továbbiakban mégsem az ő (egyébként meglehetősen különböző) elméleteik alapján folytatom gondolatmenetemet, hanem inkább visszakanyarodnék a radikálisabb, a „diszkontinuitást” nyíltan valló szerzők elméleteihez, hogy bemutassam, „a forma önállósága” felől miként tárható szélesebb körűvé a narratív történetfilozófia vizsgálódásmódja.

Ankersmit későbbi műveiben még tovább viszi teóriáját: egyrészt a történelmi tapasztalat kutatása,³¹ másrészt a reprezentációelméletek felé,³² harmadrészt pedig – s ez szempontomból a legfontosabb – a történeti szövegek kulturális jelentését hangsúlyozza. A szerző 2001-es, *Historical Representation* című tanulmánykötetét Huizinga jól ismert történelemdefiníciójával kezdi, miszerint: „Történelem az a szellemi forma, amelyben egy kultúra számot ad magának múltjáról”.³³ Vagyis, mint a Huizinga idézetből kiindulva, s azt saját történelemkoncepciójához hozzáigazítva Ankersmit állítja, egy történelmi szöveg legalább két, egymással összefüggő, ám mégis elkülöníthető dolgot reprezentál: egyszerre beszél a múltról, illetve fejezi ki az adott közeg, kultúra múltához való viszonyulását is. Ez mélyen összefügg a korábban megalapozott narratív szubsztancia-elmélettel is, hiszen amennyiben egy történelmi

²⁹ Vö.: Carr, David: A történelem realitása. Ford.: V. Horváth Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Vál.: N. Kovács Tímea. Kijarat, Budapest, 1999. 69-84.

³⁰ Vö. például: Ricoeur, Paul: *Emlékezés – felejtés – történelem*. Ford.: Rózsahegyi Edit. In: Thomka (szerk.): I. m. 51-67.

³¹ Vö.: Ankersmit, Frank: *A történelmi tapasztalat*. Ford.: Balogh Tamás. Typotex Kiadó, Budapest, 2004.

³² Vö.: Ankersmit, Frank: A történelmi reprezentáció. Ford.: Szolláth Dávid. In: Kisantal (szerk.): I. m. 235-263.

³³ Huizinga, Johan: A történelem fogalmának meghatározása. Ford.: Radnóti Miklós. In: Uő.: *A történelem igézetében. Válogatott tanulmányok*. Akadémiai, Budapest, 1997. 16. Idézi: Ankersmit, Frank R.: *Historical Representation*. Stanford University Press, California, 2001. 1.

narratívum mindig a múlt bizonyos fajta interpretációját kínálja, saját (metaforikus) nézőpontja szükségképpen a jelen perspektívája kell, hogy legyen. Így egy újabb, kulturális szempontból is megkérdőjeleződik a végső, „tökéletes” történetírás lehetősége, hiszen minden korszak, kulturális közeg máshogy viszonyulhat történetiségéhez, másként cselekményesítheti ugyanazokat a történelmi eseményeket. Ez tulajdonképpen magának Huizingának a történelemszemléletétől sem áll túlságosan messze – bár annál azért sokkal radikálisabb –, hiszen ahogy a neves holland történész koncepcióját elemző tanulmányában Wessel Krul kifejti: „Mivel a kultúrák különböznek, minden kultúra sajátos, csak rá jellemző történelemfelfogással rendelkezik. A történelmet, »ahogy valóban volt«, kizárólag a történelmi elbeszélés mögött feltételezhetjük. »Minden kultúra megteremti a maga sajátos történelemformáját, és ezt meg is kell tennie«. Amikor egy kultúrán belül külön kultúrkörök léteznek, ezeknek is sajátos történelemfelfogással kell rendelkezniük. Ez azzal a következménnyel jár, »hogy egy katolikus történelem szükségképp máshogy fest, mint egy szocialista, és így tovább«. Ezért aztán mindig más lesz a »számadás« tárgya. Minden kultúrának megvan a saját múltja”³⁴

Vagyis a narratív történetfilozófia módszerének e második lépése az, ahol kiküszöbölhetőek az irányzattal kapcsolatos korábban említett vádak. Így a történelmi szövegek alapvetően formális elemzése egy lépéssel továbblépve történetivé tehető, méghozzá két értelemben is. Szűkebben véve, felfoghatjuk egész egyszerűen historiográfia-történetként, mint a történetírás sajátos műfaj- és kifejezésmód történetét kutató irányzatot.³⁵ De kicsit ki is tágíthatjuk perspektívánkat, és az ilyenén megközelítést valamiféle metahistoriográfiának is tekinthetjük. Ekkor elsősorban arra irányulna vizsgálódásunk, hogy az adott történetírói szövegek narrációja, történetsszervezése mennyiben utal egy korszak, kulturális közeg történetiség-felfogására. Hogy ismét csak Ankersmitre hivatkozzak: a szerző egy másik, korábban keletkezett írásában úgy határozta meg a historiográfia történetét, mint annak történetét, hogy milyen módszerekkel és formában próbálták meg a különböző történészek és korszakok a történelem megtapasztalását nyelvileg reprezentálni.³⁶ Talán ez az a pont, ahol az irodalmi szöveg formális-történeti elemzése összekapcsolható a történettudománnyal: ugyanezen módszerek és szemléletmód alapján egy irodalmi alkotás történelmi forrássá tehető, amennyiben a kutatás tárgyát a benne megmutatkozó történetsszemlélet és az ezen keresztül megképződő történelemkonceptió vizsgálata adja.

³⁴ Krul, Wessel: Huizinga történelem-meghatározása. Ford.: Balogh Tamás. In: Krul: *Egy korszerűtlen történész. Johan Huizinga élete és művei*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2003. 151-238. (az idézet a 189-190. oldalakon található)

³⁵ A történetírói munkák narratív-retorikai elemzésének historiográfiatörténeti szükségessége mellett érvel Ankersmit idézett könyvének első fejezetében. Vö.: Ankersmit, Frank: *The Linguistic Turn: Literary Theory and Historical Theory*. In: Ankersmit.: I. m. 29-74.

³⁶ Ankersmit, Frank R.: *Nyelv és történeti tapasztalat*. Ford.: N. Kovács Tímea. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Kijárat, Budapest, 2000. 169-184.

Első pillantásra talán problémásnak tűnhet a „forrás” szó használata, hiszen némiképp hagyományos, tisztán referenciális konnotációt hordoz. Ám nem feltétlenül kell, hogy gyanús legyen: mint az alapvetően whiteánus szemléletű teoretikus, Hans Kellner egy tanulmányában kifejti, kétfajta történelmi metodológiát és forrásfelfogást különíthetünk el. Az egyik a történelmi forrásokat és a kutatást valamiféle „alapnak”, az írott történelmi szövegeket pedig „felépítménynek” tekinti. A másik szerint a nyelvi megalapozottságú tudati minták képezik az alapot (vagyis lényegében ezek adják a kutatási forrást), s erre épülnek rá a tulajdonképpeni tények, együtt hozva létre a történetírói alkotást.³⁷ Vagyis egy más szemléletű (ahogy Kellner nevezi, „megcsavart”) történelmi vizsgálat számára tulajdonképpen bármi forrásul szolgálhat, pontosabban az alapvető forrást a szöveg mögötti nyelvi, tudati mintázatok adják (melyeket – bár maga Kellner nem teszi meg – talán nem túl nagy merészség összekapcsolni a történelemhez való viszonyulás ankersmiti-huizingai fogalmával).

Az irodalom és a történetírás összefüggéseinek kapcsolatához White és a narratív történetelmélet legtöbb teoretikusa egy olyan előfeltevés alapján közelít, mely nagyjából a következő narratívumra épül: valamikor a 18. század végén, a 19. század elején az addig szorosan összetartozó történetírás és a retorika, vagy tágabban véve, a történetírás és az irodalom élesen elvált egymástól, s míg az utóbbi formai és tartalmi tekintetben folyamatos változásokon, újításokon ment keresztül, addig a historiográfia narratív eljárásaiban, elbeszélés-technikájában alapvetően a realista regény módszereinél „ragadt le”. Ez a szakadás összefügg a történelem szaktudománnyá válásával, melynek következménye (és követelménye) a diszciplína retorikamentessé tételének igénye volt; ám e törekvés alapvetően kudarcra ítéltetett – hiszen a nyelv nem retorikátlanítható –, s a retorika száműzése címén tulajdonképpen a korabeli „realista” irodalom retorikai módszereit, előfeltevéseit vették át (mint például a nyelv áttetszőségének koncepcióját, az objektív, mindentudó elbeszélőt, a „valóság-hatás” alkalmazását stb.), s ehhez – az előbbi folyamatot elkendőzendő – egy „objektív”, „előfeltevés-mentes”, „tudományos” alapszínezet járult.³⁸ Ennek elég súlyos következménye lett, ugyanis White és számos, őt követő teoretikus állítása szerint az objektív, „tudományos” történelemszemlélet a születő nemzetállamok talaján jött létre, illetve azoknak az egyik legfőbb ideológiai bázisát képezte, ám a későbbiekben az ilyen történelemkép lényegében már elavult, mi több, reakcióssá vált: vagyis a „tudományos” történetírás

³⁷ Kellner, Hans: A Valóság legmélyebb tisztelete. Ford.: Szommer Gábor. In: Kisantal (szerk.): I. m. 211-232. (különösen: 217-218.) A szöveg egyébként Kellner tanulmánykötetének (*Language and Historical Representation. Getting the Story Crooked*. University of Wisconsin Press, London, 1989.) bevezető fejezete.

³⁸ Lásd például: White, Hayden: A történelem terhe. Ford.: Berényi Gábor. In: WHITE: *A történelem terhe*. 25-67.; White: A történelmi értelmezés politikája: szaktudománnyá válás és a fenséges kiszorítása. Ford.: John Éva. In: Uo. 205-250.; Barthes, Roland: A történelem diskurzusa. Ford.: Szabó Piroska. In: Kisantal (szerk.): I. m. 87-98.; Gossman, Lionel, Történetírás és irodalom. Reprodukció vagy jelentéstulajdonítás. Ford.: Szeberényi Gábor. In: Uo. 133-168.

történetiség-felfogása (és ehhez kapcsolódó narrációs eljárásai) manapság már „elmaradott”, meghaladásra érdemes (már csak azért is, mert keletkezéttörténetéből adódóan valamennyire még mindig a 19. századi nacionalista-historista történetiség-felfogást tükrözi).

Persze az ilyesféle értelmezések talán kissé felszínesen mutatják be a két terület kapcsolatát. Ez azt hiszem, legfőképpen abból adódik, hogy a narratív történetfilozófia egyik alapvető „tétje” éppen az objektív, tiszta, tudományos történelmi ábrázolásba vetett hit radikális megkérdőjelezése volt. Leginkább abban tekinthető elnagyoltnak a fent ismertetett narratívum, hogy gyakorlatilag úgy szemléli a historiográfiát, mint ami a 19. században formát kapott – azaz a klasszikus „mestertörténészek” realista elbeszélésformáját – azóta pedig lényegében nem sokat változott. Könnyen belátható, hogy azért nem teljesen ez a helyzet – a politikatörténetre akár még nagyjából igaz is lehet, de más történettudományos vizsgálatokra (például a társadalomtörténet, a gazdaságtörténet – hogy az olyan újabb keletű historiográfiai irányzatokat ne is említsük, mint amilyen mondjuk a mikrotörténet vagy az oral history) már jóval kevésbé.³⁹ Emellett erőteljes radikalizmus, sőt, (a jövő történetírás feladatát illetően) némi reflektálatlan utópizmus is árad belőlük,⁴⁰ ám mindennek ellenére az a következtetés talán mégis levonható, hogy egy korszak történetiség-felfogásának alkalmasint akár látványosabb példái lehetnek irodalmi alkotások, mint maguk a történetírói szövegek. Látványosabbak, amennyiben az irodalmi mű formailag újítóbb, „merészebb” lehet, és hatástörténetileg szélesebb területeket érinthet, mint az elsősorban szakmai kritériumoknak megfelelni akaró, s saját diszciplináján belül talán „apróbb lépésekben mozgó” történetírás. Pontosabban inkább úgy gondolom, egy adott kor történetiség-felfogásának alapos elemzéséhez a történelmi reprezentáció széles skáláját figyelembe kell venni, vagyis a lehető legtöbb olyan területet, ahol a történelem és a történetiség ábrázolása kifejeződik. S ezzel ismét visszaérkeztünk Huizinga meghatározásához, aki – mint Wessel Krul kifejti – bár a történelem alatt elsősorban a történettudományt értette, de nem kizárólag azt, „hanem a történelmi ismereteknek és elképzeléseknek a társadalomban jelen lévő összességére utal”.⁴¹

³⁹ Noha történetek kísérletek, hogy a modern történetírás néhány – nem éppen a klasszikus, 19. századi politikatörténet elbeszélismódján alapuló – munkájában látensebben ugyan, de hasonló cselekménystruktúrák és írásmód nyomait fedezzék fel. Paul Ricoeur például Fernand Braudel: *A Földközi tenger és a mediterrán világ II. Fülöp korában* című könyvében is – mely elvileg a cselekmény nélküli, hosszú időtartamú történetírás klasszikusa – felfedezhető valamiféle kvázi-cselekmény, mely a Mediterráneum (mint a világtörténelmi színpadon fellépő kollektív hős) lassú hanyatlását mutatja be. Vö.: Ricoeur, Paul: *Time and Narrative I.* 208-217.

⁴⁰ Ezalatt az olyan megjegyzésekre gondolok, amelyek a történetírás jövőjét a modern regény írásmódjához való közeledésben látják. Jőmagam némiképp szkeptikus vagyok az olyan kijelentésekkel kapcsolatban, mint amilyen például Lionel Gossmané, aki tanulmánya végén a történetírás Joyce-ának vagy Kafkájának eljöveteletét sürgeti. Vö.: Gossman: I. m. 167.

⁴¹ Krul: I. m. 191.

1.2 A traumatikus esemény és a reprezentáció problémái

A továbbiakban amellett szeretnék érvelni, hogy miért a traumatikus történelmi események irodalmi reprezentációjának vizsgálatát választottam munkám tárgyául. Úgy gondolom, ha a jelenkor történetiségképét kutatjuk, az úgynevezett traumatikus események ábrázolása talán minden más területnél tisztábban megmutatja, hogy az utóbbi évtizedekben mi jellemezte a (nyugati) történelemfelfogást, és milyen változások figyelhetők meg benne. Traumatikusnak azt a (történelmi) eseményt nevezem, mely egy közösség számára nem integrálható be problémátlanul valamilyen már adott identitásképző és -alátámasztó elbeszélésbe, mivel már maga az esemény megtörténte megkérdőjelezi egy ilyen narratívum létjogosultságát.⁴² A traumatikus esemény hatása a jelenben is tovább él, feldolgozásra szorul, s ha ez nem történik meg, akkor akár a közösség társadalmi életét is veszélyeztetheti (ilyenek például a közelmúlt történelmi katasztrófái, genocídiumai stb.). Több okból tartom e terepet szempontunkból kiemelten vizsgálatra érdemesnek. Egyrészt azért, mert éppen a traumatikus eseménnyel kapcsolatban (illetve konkrétan egy traumatikus esemény, a holokauszt kapcsán) az utóbbi évtizedekben több olyan történetelméleti vita is kibontakozott, melyekben elsősorban a történelmi reprezentáció lehetőségeire és kulturális, politikai konzekvenciákra helyeződött a hangsúly. E viták egy része éppen a narratív történelemelméleten belül, illetve arra való támadásként jelent meg. Hayden White szemléletmódjával szemben számos történész-kritikus azt a vádat fogalmazta meg, miszerint elméletének alapvető eleme az az állítás, hogy mivel nincs a múltban adekvát cselekményforma (vagyis nincs „igaz” elbeszélés), gyakorlatilag minden történeti cselekményesítési mód egyformán legitim, pontosabban nem létezik olyan külső pont, ami alapján a történelmi események autentikus ábrázolását elkülöníthetjük egy rossz, alkalmatlan reprezentációtól: vagyis tulajdonképpen bármit, bármilyen formában el lehet beszélni. Ebből adódóan – hangzott a kifogás – elvi akadálya még akár annak sincs, hogy például a holokausztot komédiaként cselekményesítsük: azaz White relativizmusa bizonyos veszélyes, szélsőséges ideológiák referenciájává válhat.⁴³ White elmélete ellen általában a holokauszt-tagadókat valamint a 80-as

⁴² A (személyes) trauma pszichoanalitikus meghatározása szerint a szubjektum életének olyan eseménye, melynek legfőbb jellemzője az, hogy az egyén képtelen megfelelő módon válaszolni az őt ért megrázkódtatásra, és arra a tartós patogén hatásra, melyet ez a lelki szerveződésben előhív. Vö.: Laplace, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand: *A pszichoanalízis szótára*. Ford.: Albert Sándor et al. Akadémiai, Budapest, 1994. Trauma-címszó. 486-490.

⁴³ White szkepticizmusának fontos bírálatát fogalmazza meg például az olasz mikrotörténet-írás egyik vezető alakja, Carlo Ginzburg. Ginzburg meglehetősen érdekes érveléssel kritizálja White-ot, ugyanis az amerikai szerző szellemi gyökereit kutatva (közvetlenül) Crocéban valamint (közvetve) Gentile-ben látja azokat az elődöket, akiből White relativista történetfilozófiája kifejlődött. Bár Ginzburg szerint a szerzőre (Carlo Antoni közvetítésével, akinek egyik művét White még 1959-ben angolra fordította) alapvetően a fiatal Gentile hatott, s nehéz lenne tagadni White baloldali marxista beállítottságát, de szubjektivizmusa révén akár hasonló ideológiák

években Németországban lezajlott *Historikerstreit*-diskussziót kiváltó történetírói munkákat szokták felemlíteni. A német történészvita két, 80-as években keletkezett szöveggel, Ernst Nolte-nak a *Frankfurter Allgemeine Zeitungban* közölt „Vergangenheit, die nicht vergehen will” című cikkével, valamint Andreas Hillgruber könyvével, a *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*-szal kapcsolatban robbant ki. Nolte a náci rémtetteket a sztálini rezsim népirtásainak kontextusába helyezve próbálta kisebbiteni (amennyiben a német fasizmust a sztálini kommunizmusra való válaszreakcióként interpretálta), Hillgruber pedig a németek második világháborús szerepét két, szerinte egymástól élesen elválasztható narratívumra bontotta: a holokausztra valamint a német hadsereg keleti fronton vívott „hősies honvédő háborújára”. A két mű erősen megosztotta a nyugatnémet szellemi életet, míg a jobboldal alapvetően helyeslőleg a holokauszt-értelmezés revízióját sürgette, addig a baloldal (melynek az egyik legfőbb hangadója a vitában Jürgen Habermas volt) élesen elítélte Nolte és Hillgruber interpretációit.⁴⁴ Ezzel kapcsolatban világosan látszik, hogy a korábban említett, a történészviták természetére vonatkozó Ankersmit-kijelentés némi kiegészítésre szorul. Alapvetően a német történészvita sem tisztán a valóságról szólt, Hillgruber és Nolte elbeszéléseit nem amiatt támadták, hogy kijelentéseik, adataik nem pontosak, nem felelnek meg a valóságnak. Ám tulajdonképpen nem is azon az alapon, hogy narratívumaik ne lennének koherensek, konzekvensek, hanem inkább azért, mert *társadalmilag, kulturálisan nem relevánsak*, vagyis mögöttük egy olyan veszélyes mélyebb intenció húzódik meg, mely mintegy a holokauszt jelentőségének kisebbitésével, relativizálásával szeretne a mai Németország számára új identitást biztosítani.

Maga White az első vádat (vagyis, hogy elmélete a holokauszt-tagadás forrásává válhat) viszonylag könnyen kivédte, hiszen teóriájában a tények valóságreferenciája mindig is stabil pontnak számított, vagyis a holokauszt megtörténtének tagadása ellen bizonyítékok hozhatók fel, így ezen művek minden további nélkül a történelmet meghamisító ideologikus hazugság körébe sorolhatóak. Ám a cselekményesítés szabadsága már jóval bonyolultabb kérdés, ugyanis a *Metahistory* és a szerző későbbi szövegei alapján tulajdonképpen nehéz érvelni az ellen, ha valaki mondjuk (frye-i illetve white-i értelemben vett)

is kisajátíthatják, mint amilyenekhez Gentile később csatlakozott, és filozófiáját igazította. Vö.: Ginzburg, Carlo: Just One Witness. In: Friedländer, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*. Harvard University Press, Cambridge, 1992. 82-96.

⁴⁴ A *Historikerstreit* dokumentumainak angol nyelvű gyűjteményes kötete: *Forever in the Shadow of Hitler. Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust*. Humanities Press, 1993. A vitáról lásd például: a *New German Critique* 44. (1988/spring-summer) tematikus száma; Braun Róbert: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Osiris-Gond, 1995, 242-276; Anderson, Perry: On Emplotment: Two Kinds of Ruin. In: Friedländer (ed.): I. m. 54-65; LaCapra, Dominick: Reflections on the Historian's Debate. In: U. o. 108-127; Santner, Eric L.: History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma. In: U. o. 143-154; LaCapra, Dominick: Revisiting the Historian's Debate: Mourning and Genocide. In: LaCapra: *History and Memory after Auschwitz*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1998. 43-72.

komédiaként cselekményesíti holokausztot, vagy (ahogy Hillgruber tette) a német hadsereg keleti fronton való szereplését hősi tragédiaként ábrázolja – mindazzal együtt, hogy érezzük, tudjuk, legalább az első, komédia formájú elbeszélés nem etikus, mi több, alapvetően semmiféle elmélet nem legitimálhatja hazugságát. Mint egy, a holokauszt körüli teoretikus vitákat tárgyaló tanulmányában Michael Dintenfass megfogalmazza, a holokauszt lényegében a kortárs történelemelméleti vita próbakövévé vált: a nyelvi fordulat ellenzői szerint a relativista teóriák ennél az eseménynél egyszerűen csődöt mondanak, s amennyiben sikerül bebizonyítani, hogy legalább egy példára alkalmazhatatlan, akkor tulajdonképpen az egész elméleti rendszer létjogosultsága megkérdőjelezhető. De, ebből kifolyólag a másik oldal számára is megkerülhetetlen a holokauszt, ugyanis az új történetfilozófia prominens képviselői is itt próbálják megvédeni és továbbgondolni álláspontjukat.⁴⁵

White elegánsan, bár talán kissé furcsán bújik ki a vádak alól: bevezeti a modern esemény fogalmát, ami azt jelenti, hogy igenis vannak bizonyos események, melyek valamilyen szinten meghatározzák önnön reprezentációs lehetőségeiket.⁴⁶ Ehhez több kritérium kapcsolódik: egyrészt talán legegyszerűbb megfogalmazásban jellegzetesen 20. századi események tartoznak ide. Mint White egy beszélgetésben kijelentette: „Modern esemény alatt olyan eseményekre gondolok, amelyek az előző generációk (vagyis a 19. század) tudása, tapasztalata alapján elképzelhetetlenek voltak. Marx számára például elképzelhetetlen lett volna Hiroshima bombázása. E szörnyű esemény kiterjedéséről, pusztító hatásáról a korábbi generációknak semmiféle fogalmuk sem lehetett”.⁴⁷ Tehát a modern események időben közel állnak hozzánk – vagyis még nem váltak történelemmé –, és így jelenbeli pozíciónkat és jövőképünket egyaránt meghatározzák. Másrészt pedig jórészt traumatikus természetű események ezek: azaz feldolgozatlanok, s mint ilyenek, feldolgozásra, értelmezésre szorulnak. Vagyis egy esemény nem a priori modern, hanem azáltal lehet modernként definiálni, hogy a jelen társadalma bizonyos módon viszonyul hozzá. Mint White példájából látható, az amerikai teoretikus szerint nem csak a holokauszt modern esemény – bár a szerző alapvetően ezt tartja a fogalom paradigmatis példájának –, hanem gyakorlatilag azok a jellegzetesen 20. századi történések tartoznak ide, melyek mivel megtörténtek és megtörténhettek, ezáltal mintegy megkérdőjelezzik a

⁴⁵ Dintenfass, Michael: *Truth's Other: Ethics, the History of the Holocaust, and Historiographical Theory after the Linguistic Turn. History and Theory* 39 (2000/1), 1-20. Egy, a történetelméletben eluralkodó relativista hangnemmel szembeszálló fontos könyv nyíltan leszögezi a (poszt)modern történelemelmélet ezen szempontból vett kudarcát: „A zsidók meggyilkolása úgy tűnt, megmutatta, hogy abszolút morális alapelvekre van szükség, és a kulturális relativizmus a haláltáborok esetében elérte saját határait”. Appleby, Joyce – Hunt, Lynn – Jacob, Margaret: *Telling the Truth about History*. W.W. Norton & Company, New York, 1995. 7.

⁴⁶ Vö.: White, Hayden: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. Ford.: John Eva. In: White 1997, 251-278; valamint White: A modern esemény. Ford.: Scheibner Tamás. In: Kisantal (szerk.): I. m. 265-286.

⁴⁷ „...humanista vagyok és szerintem a humaniorák lényegében az olvasásról szólnak” Beszélgetés Hayden White történéssel. Készítette: Kisantal Tamás és Krommer Balázs. *Aetas*, 2005/1-2. 259-269. (itt: 265.)

hagyományos, 19. századi történetiség-felfogást, mely a történelmet rendezett, átlátható, értelemmel bíró folyamatnak tekintette. Ezen események értelmezése, feldolgozása White szerint reprezentációjukon keresztül valósulhat meg, ám ez nem lehet a hagyományos, klasszikus történelmi elbeszélés, mivel az egyfelől a 19. század tapasztalataira épül, másfelől pedig, ezzel összefüggésben az eseményeket adott cselekményformába önti, s így óhatatlanul megnyugtató és uralható értelmet tulajdonít nekik, lezárttá, múlttá, történelemmé teszi őket, s e lezárttság éppen az események borzalma, s emlékezetben tartásuk, felelősségünk állandó tudatosítása miatt kerülendő el. Vagyis egy modern eseményt (mondjuk a holokausztot) nem lehet komédiaként cselekményesíteni, de tulajdonképpen tragédiaként sem: *hagyományosan* egyáltalán nem lehetséges (vagy célszerű) ábrázolni, hanem az adekvát reprezentáció csak bizonyos modern narrációs-ábrázolási technikák segítségével valósítható meg. White holokauszt-tanulmányában az ilyen események reprezentációjára a Roland Barthes-i mediális és intranzitív írásmódot javasolja, azaz egy olyan ábrázolási módszert, ahol alany és tárgy, író és a megírt esemény nem különül el egymástól, az alany a cselekvéshez képest nem valamiféle külsődleges pozíciót foglal el, hanem azon belül van: az események megírásával egyidejűleg önmagát is megalkotja. Ezt White Auerbach Virginia Woolf-elemzésén keresztül a modern regények elbeszélési módszereihez kapcsolja, s végkövetkeztetése szerint a modern esemény modern, mediális, intranzitív írást követel. Későbbi szövegében White a reprezentációs lehetőségeket már szélesebb körűvé tágítja: az ilyen események feldolgozására szerinte alapvetően a modern és posztmodern irodalom narrációs módszerei és történeti ábrázoló műfajai lennének alkalmasak (mint például az anti-regény, a dokudráma vagy a történelmi metafikció). White érvelése többirányú. Egyrészt azért tartja alkalmasnak a modern és posztmodern narrációs formák használatát a modern eseményeknél, mivel szerinte a modern irodalom ugyanúgy a valóság reprezentációját tűzi ki céljául, mint a korábbi, klasszikus realista irányzat, ám ezt egy alapvetően megváltozott valóságtapasztalat felől teszi. Mint tanulmánya vége felé írja: „a modernizmus nem annyira a realista célok elutasítását és a történelem tagadását jelenti, inkább a történelmi valóság új formáinak megsejtését, amely valóság más, feltehetőleg elképzelhetetlen, elgondolhatatlan és kimondhatatlan aspektusai mellett a hitlerizmus, a »végső megoldás«, a totális háború, a nukleáris szennyeződés, a tömeges éhezés és az ökológiai öngyilkosság jeleneit is magába foglalja, és annak érzékelését, hogy tudományaink még megmagyarázni is képtelenek ezeket a jelenségeket, nemhogy ellenőrizni vagy megállítani őket, és egyre biztosabb tudatát annak, hogy hagyományos ábrázolásmódjaink még arra is alkalmatlanok, hogy megfelelően leírják ezeket”.⁴⁸ Emellett azonban az is feltűnő lehet, hogy itt White tulajdonképpen valamiféle pragmatista háttérrel érvel: vagyis nem csak azért jobb az ilyen reprezentációk, mert az efféle eseményeket jobban megragadják, hanem azért is, mert jelenbeli feldolgozásukat jobban elősegíthetik. Ez a korábban említett white-i historiográfiatörténeti

koncepcióból adódik: ha a 19. századi, realista alapokon nyugvó történetírás alapvetően egy mára már konzervatív nemzet- és történelemkoncepcióhoz nyújt ideologikus bázist, akkor a modern eseményeket nem *szabad* ezek segítségével ábrázolni, mivel ezek az események éppen a korábbi történetiség-felfogás illegitimitására mutatnak rá, s a klasszikus reprezentáció mintegy megmerevitené, megnyugtató értelemmel ruházná fel őket. A (társadalmilag, kulturálisan) helyes, megfelelő ábrázolás és feldolgozás mindig a jövő felé nyitott, azaz a holokauszt és hasonló események reprezentálásakor a szerző, a történet és a befogadó között sokkal nagyobb dialógusnak kell létrejönnie, s a befogadó ezen dialógus során saját múltához való viszonyát is megképezi, illetve újraképezi. Vagyis (ebben White egyetért kritikusaival) a modern események ábrázolása alapvetően etikai tett, ám az etika fogalmát – ha lehet ilyet mondani – White formalizálja: tehát nem a holokauszt tragikus ábrázolása etikus lépés, hanem éppen a modern formában való reprezentáció, mivel ez egy olyan befogadás számára nyitja meg az utat, mely az esemény borzalmához és hagyományos formában való értelmezhetetlenségéhez képest fogalmazza meg önmaga viszonyulását és saját jövőbeli cselekedeteit. Emellett még az is árulkodó lehet, hogy White, bár alapvetően a történetírásról beszél, példái mégis jórészt irodalmiak, a mediális írásnak a holokauszt elbeszélésével kapcsolatos legitimizációjára például egy Primo Levi regényt, az *Il Sistema periodico*-t (1975) említi.⁴⁹

Véleményem szerint White érvelése és a modern esemény fogalma több ponton is kritizálható. Radikális probléma például az, hogy ha a modern és posztmodern reprezentációs eljárásokat egy bizonyos eseménykorpuszra szűkítjük le, ez lényegében azt az előfeltevést hordozza magában, hogy a többi, időben távolabbi történelmi esemény számára a „hagyományos” ábrázolási kategóriák alkalmasak maradnak. Magyarul: mintha White akarva-akaratlanul amellet érvelne, hogy míg a modern események modern módszereket követelnek, az időben távolabbi történetek nem jelentenek ilyesféle problémát, a tradicionális, klasszikus elbeszélésformák is alkalmasak megjelenítésükre. Ez némiképp ellentmondásban áll White korábbi szövegeiben, főként *A történelem terhe* című tanulmányában elmondottakkal. Emellett pedig ezzel óhatatlanul a többi, nem modernnek tekintett eseményt – legyen az akár valamilyen mégoly szörnyű hajdani történelmi katasztrófa, tömeggyilkosság is – mintegy „számúzzuk a történelembe”, tudatosan-öntudatlanul, de elfogadjuk őket, vagy egyszerűen nem jelent megtörténtük problémát számunkra. Kétségtelen persze, hogy a holokauszthoz hasonló, időben hozzánk közel álló eseményeknél sokkal radikálisabb a reprezentáció etikai vonzata, ám ha következetesek maradunk White nézeteihez, akkor vajmi kevésbé lehet érvényes az, hogy a történelmi múltnak lehet egyáltalán olyan szférája, ahol ez az etikai, jelen- és jövőorientált perspektíva ne lenne adott. Másfelől White *A modern esemény* című szövegében érzésem szerint kissé túlságosan is kitágítja a fogalmat, paradigmaticusnak és

⁴⁹ Vö.: White: I. m.. 278. A modern esemény című szövegében White egy filmes (Oliver Stone: *JFK*) és két irodalmi (Sartre: *Undor*, Virginia Woolf: *A felvonások között*) példát elemmez.

elsődlegesnek tartja azt az eseménycsoportot, melyet jómagam traumatikusnak nevezek (vagyis a holokausztot, a hitleri és a sztálini rezsim népirtásait, genocídiumait stb.), ám ezen túl olyan eseményeket is példának tekint, melyeket inkább „a modern élet tüneteinek” nevezhetnénk. Ilyen például a Challenger-katasztrófa vagy a közelmúlt amerikai médiaeseményei, melyek White szerint arra mutatnak rá, hogy a tömegtájékoztatás, a totális medializáció gyakorlatilag végképp megszünteti az esemény értelmezhetőségét, egyértelműségét. Mindez persze így van, ám már White a *Metahistory*-ban és később többször is leszögezte, hogy az esemény *sosem* egyértelmű, s értelmezhető ugyan, ám az értelem nem lehet adott, mindig konstrukciós eljárások révén keletkezik. Ha a modern esemény legszimplább definícióját vesszük (vagyis olyan eseménynek tekintjük, mely csak modern korunkban következhetett be), teoretikusan így sem problémamentes a fogalom (amellett, hogy kissé talán semmitmondó is). Persze nehéz lenne az ellen érvelni, hogy Marx még álmodni sem tudott volna a holokausztról, a hirosimai atomcsapásról vagy akár szeptember 11-ről, de ugyanilyen alapon feltehető az a kérdés is, hogy vajon XIV. Lajos álmodhatott volna-e például a francia forradalomról. Nem arra akarok kilyukadni, hogy a kérdésnek alapvetően semmi értelme – ez is igaz –, inkább arra, hogy White egyértelmű törést lát a 20. század és a megelőző időszakok tapasztalattere között, ám a korábbi periódusokat – legalábbis reprezentációs szempontból – meglehetősen egyeneműnek tekinti.

Persze, még ha White teóriája ellentmondásos is, mindenképpen figyelemre méltó, hogy éppen itt kényszerül saját korábbi téziseit továbbgondolni, pontosítani. Ha a narratív történelemelmélet *történetét* értelmezzük, látható, hogy a szemléletmód lényegi relativizmusa éppen a traumatikus eseményeknél ütközik radikális problémákba, mivel tisztában van azzal, hogy a kérdéssel kezdenie kell valamit, ám saját paradigmáján belül nem képes rá igazán kielégítő megoldást találni.⁵⁰ Ám ez, úgy gondolom csak annyiban tekinthető a paradigma hibájának (vagy kuhni terminológia alapján: a rendszeren belüli anomáliának), amennyiben az irányzat fő elméletalkotója egyszerre próbál meg relativista és preskriptív lenni, vagyis hangsúlyozza a cselekményesítés szabadságát (pontosabban a különböző cselekményesítési módok összemérhetetlenségét), ám ezt egyes esetekben mégis leszűkíti, s bizonyos (alapvetően irodalmi) reprezentációs eljárásokat pragmatikai alapon jobbnak, célszerűbbnek tekint. Ám ez semmiképp sem baj abból a szempontból, hogy egy teoretikusnak nem kell feltétlenül kivonnia magát saját kora problémáinak tárgyalása alól, sőt, mivel maga a történetírás (és persze a történelemelmélet is) alapvetően ideologikusan meghatározott, ezt nem is teheti meg. Magyarul nem szívesen kárhoztatnám White-ot azért, mert társadalmilag felelős gondolkodóként, saját baloldali-liberális téziseit némi poszt-strukturalista teórián átszűrte formaelméleten keresztül adja elő. Mindemellett úgy érzem, a holokauszttal és egyéb traumatikus eseményekkel kapcsolatban a

50

Az említett beszélgetésben White egyenesen „relatív relativistának” nevezte önmagát és módszerét. Vö.: „...humanista vagyok, és szerintem a humaniorák lényegében az olvasásról szólnak” 263.

narratív történelemelmélet szövegolvasási metodológiája alkalmazhatóbb, mint előíró, a történetírás jövőbeli irányát meghatározni akaró törekvései. Vagyis éppen az ilyesfajta események reprezentációinak elemzése mutathatja meg legtisztábban, hogy a mai európai kultúra hogyan ad számot magának (közel)múltjáról. Tulajdonképpen maga White is azt hangsúlyozza, hogy teóriája alapvetően *olvasáselmélet*. Mint a *Metahistory*-val, és saját munkásságával kapcsolatban a szerző állítja, a könyv „nem arra szolgál, hogy a fiataloknak, a történészhallgatóknak vagy egyáltalán bárkinek megtanítsa, hogy kell egy történelmi szöveget *megírni*. Épp ellenkezőleg: arról szól, hogyan *olvassuk* a történészek műveit, és milyen komponensek alkotnak egy történelminek nevezett szöveget. (...) Engem az olvasás érdekel. Ebben az értelemben humanista vagyok, és szerintem a humaniörák lényegében az olvasásról szólnak. A humanistának tudnia kell összetett diskurzusokat összetett módon olvasnia”.⁵¹

A traumatikus események és konkrétan a holokauszt reprezentációjának elemzése azért is lehet különlegesen alkalmas terep egy formális-történeti vizsgálat számára, mivel ez az az esemény, ahol nem csupán a történeti ábrázolás módszereit és kulturális konzekvenciáit érintően merültek fel kérdések, hanem – talán még élesebben – a művészi megjelenítés létjogosultságával és lehetőségeivel összefüggésben is. A holokauszt reprezentációjának gyakorlatilag minden aspektusa viták tárgyává vált: az esemény ábrázolhatósága, az, hogy egyáltalán kinek van joga megjeleníteni, miféle kifejezési formák, műfajok alkalmasak bemutatására, sőt, egyesek még azt is kétségbe vonták, hogy maga az irodalmi nyelv legitim megszólalásmódnak tekinthető-e a holokauszttal kapcsolatban. Az ábrázolhatóság kérdése általában összefügg az egyediség hangoztatásával, vagyis azzal, hogy a holokauszt olyan esemény, mely mintegy „kilóg” a történelemből, semmiféle más történelmi esettel nem hasonlítható össze, túl van minden egyéb emberi tapasztalaton, s mint ilyen, tulajdonképpen reprezentálhatatlan. A történelmen kívüliség e nézőpont szerint összefügg a megmagyarázhatatlansággal és az értelmén kívüliséggel is, a kettő egymást támasztja alá: a történelmi események racionálisan magyarázhatóak, ám a holokauszt esetében minden ok-okozati érvelés elégtelen, így nem illeszthető bele a történelem menetébe és a hagyományos, logikus gondolkodásba. Olyan híres, sokat idézett (már-már „szlogenné” vált) állításokra lehet itt hivatkozni, mint például George Steiner vélekedése, miszerint „Auschwitz világa kívül esik a nyelven, ahogy kívül esik az értelmén is” vagy Elie Wiesel megjegyzése, aki szerint „Sosem fogjuk megérteni, hogyan történhetett a holokauszt”.⁵² A holland-kanadai építészettörténész, Robert Jan Van Pelt pedig egészen odáig megy, hogy kijelenti: a holokauszt „fekete lyukat képez a történeti idő értelmezésében”, és (Alice és Roy Eckhardtöt követve) olyan új időszámítás bevezetését javasolja, ahol a Végső Megoldás lenne a kezdőpont.⁵³

⁵¹ I. m. 260.

⁵² Mindkettőt idézi: White, Hayden: A modern esemény. 280.

⁵³ Vö.: Stone, Dan: Paul Ricoeur, Hayden White and the Holocaust Historiography. In: Stückerath, Jörn – Zbinden, Jürg (Hrsg.): *Metageschichte. Hayden White und Paul*

Az egyediség, érthetlenség és az ábrázolhatatlanság hangsúlyozása a különböző teoretikusoknál persze más és más konnotációkat hordoz (Steiner például nyelvfilozófiai perspektívából vonja le következtetését, míg Wiesel szemléletmódja inkább vallási), és sok szempontból megkérdőjelezhető. Legfőképpen talán abból a perspektívából lehet kritizálni, hogy ha a holokausztot kivesszük a történelemből, minden mással való összehasonlíthatatlanságát és az emberi elme számára megérthetlenségét hangsúlyozzuk, ezzel metafizikai eseménnyé emeljük, mely több veszélyes következményt vonhat maga után. A holokausztot metafizikai eseménynek tekinteni nem csupán az áldozatok felmagasztalása, de az elkövetők demonizálása is egyben: így nem csak a holokauszt és áldozatai válnak történelem felettivé, hanem a gyilkosok is.⁵⁴ Másfelől a Van Pelt-féle új időszámítás-konceptió is árulkodó: ha a „Krisztus előtt és után” „Auschwitz előttre és utánra” cseréljük és (többek között Steiner nyomán) az esemény nyelvi megközelíthetlenségét hangoztatjuk, akkor a holokauszt valamiféle, a szó mindkét értelmében vett „negatív teológiává” válik, mely implicit transzcendenciája révén óhatatlanul megakadályozza, hogy történelmi tapasztalatunkba integrálódjék, s olyan jövőorientációjú társadalmi cselekvések eszköze legyen, melynek legfőbb célja éppen a hasonló események megakadályozása.⁵⁵

Azonban azok között is, akik a holokausztot ábrázolható eseménynek tartják, a megjelenítés mikéntjével kapcsolatban számos eltérő nézet fogalmazódott meg. Bizonyos teoretikusok az irodalmi (sőt egyáltalán a művészi) reprezentációt illegitimnek vélik, vagy legalábbis olyan megszorításokkal tekintik csak elfogadhatónak, mely a fikcionális megjelenítést teljesen kizárja, és az irodalmi nyelvhasználatot a lehető legszűkebbre redukálja. Egy tanulmányában Terrence Des Pres éppen a holokauszt irodalmi reprezentációját, a holokauszt-kánon szabályrendszerét vizsgálva megállapítja, hogy az esemény adekvát, etikus ábrázolásának manapság egy bizonyos társadalmi-kritikai konvenciórendszer alapján több kritériumnak is meg kell felelnie. Egyrészt a holokausztot egészében véve egyedi eseményként kell reprezentálni, mely a történelem felett, alatt vagy mellett helyezkedik el – azaz a történelem egészét átfogó hagyományos elbeszélésekbe nem integrálható. Másrészt, a holokauszt reprezentációjának a lehetőségekhez mérten hűségesebbnek kell maradnia az esemény tényeihez és körülményeihez, ezek nem változtathatóak meg, nem alakíthatóak át – még művészi célból sem.

Ricoeur. *Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombich*. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 1997. 254-275. (itt: 262)

⁵⁴ Lényegében e gondolatmenet készítette Hannah Arendtet arra, hogy a náciizmus morálfilozófiai megközelítésében Karl Jaspers és Heinrich Blücher hatására a korábbi, kanti alapú „radikális gonosz” fogalmát a „banális gonosszal” cserélje fel. Erről lásd: Braun Róbert: I. m. 179-180.

⁵⁵ Norman G. Finkelstein ellentmondásos, nagy vitákat és szélsőséges indulatokat kiváltó könyve egy harmadik szempontból, az efféle nézetek politikai ideológiakuma felől kritizálja az egyediség-konceptiókat. Vö.: Finkelstein, Norman G.: *A holokauszt-ipar. Gondolatok a zsidó szenvedés tőkésítéséről*. Ford.: Illyés Edit. Kairosz, Budapest, 2003. (különösen: 49-62.)

Harmadrészt pedig, a holokauszot komoly, mi több „szakrális” eseményként szükséges megközelíteni, melyben a megtörténtek borzalma és a halottak iránti tisztelet hangneme a domináns.⁵⁶ E három szabály nem kizárólagos feltétel, inkább csak a holokausz-kánon nagy többségére érvényes jellegzetesség (tanulmányában maga a szerző is olyan művekkel foglalkozik, melyek a harmadik kritériumnak nem felelnek meg minden tekintetben, vagyis a szörnyű eseményeket némi humorral vagy iróniával jelenítik meg, például Tadeusz Borowski, Leslie Epstein vagy Art Spiegelman szövegeivel).

Des Pres második kritériuma, a tényekhez való hűség, a holokausz-irodalom kritikájában több szinten problematizálódik. A legvégletebben talán az irodalmi kifejezés száműzésére irányuló törekvésekben. Az ilyesfajta tendenciák számára általában Adorno sokat idézett kijelentése a legfőbb támpont, miszerint Auschwitz után verset írni barbárság. Fontos megjegyezni, hogy Adorno később módosította, pontosította kijelentését, illetve a maxima némiképp az eredeti kontextusából kiragadva, átértelmezve, sőt, legtöbbször pontatlanul idézve került a köztudatba (általában a következőképp: „Auschwitz után nem lehet verset írni”).⁵⁷ Így Adorno vélekedését (mely alapvetően a szenvedés esztétikai megjelenítése ellen emel hangot) gyakran vagy valamiféle „a holokausz után, a holokausz révén a művészet véget ért” értelmében interpretálták (s ezzel ismét az esemény metafizikai jellegét emelték ki), vagy a holokausz és a művészi megnyilatkozás összeférhetetlenségét hangsúlyozták. Az utóbbi nézet szerint a holokausz alapvetően *nem jeleníthető meg irodalmi formában*, Auschwitzról nem lehet regényt (vagy verset) írni, az eseményt leíró autentikus megnyilatkozás a szemtanú vallomása vagy a történész tényyszerű, objektív leírása. Az előbbit (vagyis a vallomás, a tanúságtétel mindenek feletti létjogosultságát) képviseli Elie Wiesel, aki szerint „Egy Auschwitzról szóló regény nem regény, vagy nem Auschwitzról szól”.⁵⁸ A történészi megnyilatkozás autenticitását pedig például André Neher vagy Berel Lang hangoztatja. Ezt a teoretikusok olyan esztétikai nézőpont felől teszik, mely szerint a művészet, s ezen belül az irodalom, szükségképpen csakis oly módon közelítheti meg a holokauszt, mely a valóságot összemosza a fikcióval, s e keveredés egy veszélyes hibrid létrejöttét eredményezi, ahol a befogadó *nem tudja* (sőt, mivel irodalmi szöveget olvas, tulajdonképpen *nem is akarja*) elkülöníteni az egyiket a másiktól. Emellett az irodalom, még ha a tényekhez

⁵⁶ Des Pres, Terrence: *Holocaust Laughter?* In: Lang, Berel (ed.): *Writing and the Holocaust*. Holmes & Meier, New York, 1988. 216-233. (itt: 217.)

⁵⁷ Jellemző például, hogy olyan neves filozófus is pontatlanul idézi Adorno-t, mint Heller Ágnes. Egyik (máskülönben igen gondolatébresztő) esszéjét Heller a következő mondattal kezdi: „Adorno egyszer azt a dogmatikus kijelentést tette, miszerint a holokausz után nem lehet többé verset írni”. Vö.: Heller Ágnes: *Lehet-e verset írni a holokausz után?* In: Heller: *Auschwitz és Gulág*. Múlt és Jövő, Budapest, 2002, 21-36. (itt: 21.) E bevezetőnek nem lehet célja az Adorno-kijelentés mélyebb vizsgálata, s a filozófus rendszerén belüli szerepének elemzése. Megteszi ezt Rothberg, Michael: *Adorno után – a kultúra a katasztrófa másnapján*. Ford.: Babarczy Eszter. *Enigma* 37-38. (2003.) 59-72. Ezzel kapcsolatban lásd még: Langer, Lawrence L.: *The Holocaust and the Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven and London, 1975. 1. fejezet: 1-30.

⁵⁸ Idézi: Horowitz, Sara R.: *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. State University of New York Press, Albany, 1997. 15.

mégoly hűséges is, alapvetően nem azokra fekteti a hangsúlyt, hanem önmagára, saját „megcsinált”, retorikus megnyilatkozásmódjára irányítja a figyelmet. Lang az irodalmi írásmód három alapvető sajátosságát különíti el. Egyrészt szerinte az irodalmi szöveg egy sajátos figuratív teret hoz létre, mely a szövegvilág és az ábrázolandó világ között húzódik, vagyis az irodalmi szövegben reprezentált terület szükségképpen közvetített, figuratív, topologikus eljárásokkal megmunkált közeg. Másrészt az irodalmi nyelv valamilyen speciális és önkényesen kiválasztott nézőpontból ábrázolja az eseményeket. Harmadrészt pedig, a történelem és irodalom közötti arisztotelészi distinkció alapján, Lang azt hangsúlyozza, hogy az irodalom tulajdonképpen mindig általánosít, absztrahál, így képtelen kifejezni a holokauszt eseményének sajátosságát.⁵⁹

E nézőpontok persze viszonylag könnyedén kritizálhatóak, hiszen az önéletírás és a történészi megközelítés objektivitásának állítása manapság már némi naivitásról árulkodik. Maga Lang is szembenéz a White által képviselt nézettel, ám meglehetősen furcsa érveléssel próbálja védeni a történetírás és az irodalom éles szétválaszthatóságának igazát. Szerinte kétségtelen, hogy a történelmi diskurzus is alkalmazza a figuratív nyelvet és a narrativitást, ám ebből nem következik az, hogy ugyanazok a kritériumok érvényesíthetők lennének rá, mint az irodalomra. „Igaz lehet – állítja Lang –, hogy nincsenek »nyers«, ábrázolás-mentes történelmi adatok; és nincs olyan (történeti vagy imaginatív) írásmód, mely alapvetően ne hozna létre valamilyen figuratív teret. Ám ezen lehetőségek nem tagadják egy olyan reprezentáció lehetőségét, mely tárgyával direkt – vagyis tulajdonképpen közvetlen, változatlan – kapcsolatban van”. Lang – talán érezve, hogy érvelése eddig finoman szólva nem túl meggyőző – ezek után a tények hatalmát hangsúlyozza, és a történetírás és az irodalom összemosásának veszélyére a kérdéskör kedvenc példáját hozza fel: a holokauszt-tagadók hazugságait.⁶⁰ Ha az irodalmi nyelv langi kritériumainak inverzét megpróbáljuk a történetíráshoz vonatkoztatni (vagyis feltesszük, hogy a historiográfia nem vagy kevéssé figuratív, nincs önkényes perspektívája és nem általánosít) talán nem is az lesz a legfőbb probléma, hogy egyik sem igaz, inkább az, hogy ha az adott szakmai-társadalmi konszenzus igaznak tételezi őket, a „hamis objektivitás” látszata a témával kapcsolatosan különösen kockázatos lehet. Még a történészek között is előfordul olyan vélemény, mely éppen az objektivitás látszatának veszélyességét hangsúlyozza. Ahogy Raul Hilberg, a holokauszt egyik első, mára már klasszikussá vált történetírói feldolgozásának a *The Destruction of European Jews* című könyvnek a szerzője egy esszéjében megfogalmazza: „Mindannyian emlékszünk Adorno kinyilatkoztatására, miszerint Auschwitz után barbárság verset írni. Nem vagyok költő, de az jutott eszembe, hogy ha a kijelentés igaz, nem ugyanolyan

⁵⁹ Vö.: Lang, Berel: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990. 142-144. Neher nézeteiről lásd: Horowitz: I. m. 17. Langról: White: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. 263-266.; illetve: Alphen, Ernst van: *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford University Press, Stanford, California, 1997. 27-30.

⁶⁰ Lang: I. m. 156.

barbárság-e Auschwitz után lábjegyzeteket írni? Rekonstruálnom kellett magamban a megsemmisítés folyamatát, a dokumentumokat bekezdésekké, a bekezdéseket fejezetekké, a fejezeteket könyvvé formáltam. Végig azt gondoltam, szilárd alapon állok, nem aggasztott a művészi kudarc lehetősége. Mostanában azt mondják, tényleg sikert értem el. Éppen ez ad okot a nyugtalanságra, mivel mi történészek pontosan akkor bitoroljuk el a történelmet, amikor sikert aratunk. Elmondható, manapság sokan azzal a hamis hittel olvassák szövegemet, hogy ott, a nyomtatott lapokon megtalálják a holokaust alapvető igazságát, azt, ahogy az a valóságban bekövetkezett”.⁶¹

Véleményem szerint a történeti objektivitás és a szemtanú beszámolójának autenticitását hangsúlyozó megközelítésekben talán az a legfigyelemreméltóbb, hogy mintha a holokaust témája az irodalom olyan (nem egyedüli, de talán leglátványosabb) terület lenne, ahol a mimézis hagyományos fogalma még többé-kevésbé fennmaradni látszik. Mint a holokaust-irodalommal foglalkozó könyvében James E. Young megfigyeli, a tárgy feldolgozása és kritikája meglehetősen paradox helyzetben van. Egyfelől az irodalomkritikában már jó néhány évtizede egyértelműen elfogadott nézetnek számít a valóság és a realista reprezentáció konstruáltsága. Young Robert Scholes megjegyzését idézi, aki szerint „Mivel magát a valóságot nem lehet megörökíteni, a realizmus halott. Minden írás, minden kompozíció valójában konstrukció. Nem utánozzuk a világot, hanem valamilyen változatát alkotjuk meg. Nincs mimézis, csak *poesis* van. Nem lehet megörökíteni, csak konstruálni”.⁶² Azonban a holokaust esetében mintha e belátás kevésbé lenne általános, vagy inkább azt mondanám, hogy a holokaust irodalmának megítélése és értelmezése legalábbis az utóbbi évtizedekig sokkal inkább a szövegek referencialitására, mint textualitására tette a hangsúlyt. Young a Scholes-idézethez a következő megjegyzést fűzi: „E kritikai belátás hangsúlyozása helyett, a holokaust az írókat arra készítette, hogy a szörnyű eseményekről készített beszámolóikban a tanú szerepét vegyék fel. Így ezeknél az íróknál valójában a mimetikus szándék inkább rehabilitálódott, mintsem végképp eltöröltetne. A holokaust-írók és kritikusok feltételezték, hogy a realisztikusabb, adekvátabb ábrázolás a borzalmas esemény tanúságtételévé, bizonyosságává válik. A tanú írása, a »dokumentarikus realizmus« olyan stílussá vált, melynek célja, hogy a mű tanúságtévő jellegéről meggyőzze olvasóit. A túlélő tanúságtétele hiteles, így természetesnek, minden konstrukciótól mentesnek kell elfogadni”.⁶³

Vagyis a holokaust irodalmi feldolgozásainál a szöveg referencialitása mintegy *etikai* funkciót tölt be: a holokaust-szövegek az elfogadott társadalmi konvenció alapján nem, nem csak vagy nem elsősorban irodalmi művek, hanem történelmi tanúságtételek, az emlékező áldozatok beszámolói, melyeknek fő célja a tudósítás, tudatosítás és a hasonló események megakadályozása. Ez

⁶¹ Hilberg, Raul: I Was Not There. In: Lang (ed.): I. m. 17-25. (itt: 25.)

⁶² Idézi: Young, James E.: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 1990. 17.

⁶³ Uo.

expliciten látszik a holokauszt-irodalom első „klasszikus” írásainál, Primo Levi: *Ember ez?* című könyvéénél (*Se questo è un uomo*, 1947) és Elie Wiesel művéénél, *Az éjszakánál* (*La nuit* – jiddis változata 1955-ben készült, *És a világ néma volt* címmel, a jelentősen lerövidített francia kiadása pedig 1958-ban jelent meg). Mindkettő a hiteles szemtanú vallomásként a borzalmak bemutatását, a tanúságtételt, az áldozatok szenvedéseinek és a bűnösök gáztetteinek megismertetését és a hasonló események megismétlődésének megakadályozását tűzi ki céljául.⁶⁴ Bizonyára az sem véletlen, hogy a holokauszt irodalmi feldolgozásainak nagy botrányai is olyan könyvek körül pattant ki, melyek az autenticitás látszatát keltve, a hiteles szemtanú szerepét hangoztatva írták le az általuk megélt eseményeket. Jerzy Kosinski *Festett madár* (*The Painted Bird*, 1965) Helen Demidenko: *The Hand that Signed the Paper* (1993) és Benjamin Wilkomirski *Fragments* (1996) című könyvei megjelenésükkor nagy sikert arattak, ám amikor pár év múlva kiderült, hogy szerzőjük egyáltalán nem élt át a könyvekben leírt szörnyű eseményekhez még csak hasonlót sem, hirtelen „irodalmi csalással”, „a tények elferdítésével”, „hazugsággal” vádolták őket.⁶⁵

A referencialitás ilyen erőteljes hangsúlyozása nem feltétlenül azt jelenti, hogy a holokausztal foglalkozó kritika naiv szemléletmódot képvisel, sokkal inkább azt, hogy az esemény és annak értelmezései, megjelenítései alapvetően olyan *társadalmi* funkcióval bírnak, melyek még látszólag sem választhatóak le az esztétikum területéről. Vagyis a holokauszt reprezentációi – és tágabban véve, a traumatikus események reprezentációi általában – látványosan mutatják

⁶⁴ Levi könyve *Előszavában* mondja ezt el: „Sokakkal megeshet – egyes emberekkel vagy egész népekkel is –, hogy többé-kevésbé tudatosan minden idegent ellenségüknek tekintenek. Ez a meggyőződés többnyire a lelkük mélyén rejtetik, mint valami lappangó fertőzés, csak véletlenül, ötletszerűen bukkan fel, nem pedig egy gondolatrendszer kiindulópontjaként. Amikor viszont igen, amikor a megfogalmazhatatlan dogma egy szillogizmus alapvető premisszája lesz, akkor a lánckövetkeztetés végén ott a láger. Ez egy szigorú következetességgel végiggondolt világnézet eredménye: amíg a világnézet fennmarad, számolnunk kell fenyegető következményeivel is. Legyen a haláltáborok története intő jel minden ember számára”. In: Levi, Primo: *Ember ez? – Fegyvernyugvás*. Ford.: Magyarósi Gizella. Európa, Budapest, 1994. 7-8. Wiesel pedig a jiddis kiadás legvégén, apja halálának és a szerző-elbeszélő megmenekülése után a következő szavakkal zárja le emlékezését: „Most, tíz évvel Buchenwald után döbbenek rá, hogy a világ felejt. Németország független állam. Újjászületett a német hadsereg. Ilse Koch, a buchenwaldi sadista nő boldog családayaként él. Háborús bűnösök járják Hamburg és München utcáit. A múlt kitörölődött, eltemetődött. Németek és antiszemiták jelentik ki a világ előtt, hogy a hatmillió zsidó áldozat története nem egyéb egy mítosznál, és amilyen naiv a világ, el fogja hinni, ha ma még nem is, de holnap, holnapután már igen. Épp ezért a következőt gondoltam ki: talán nem lenne haszontalan könyv alakban kiadni a Buchenwaldban papírra vetett jegyzeteimet.” Wiesel e befejezést 1994-es önéletrajzi könyvében idézi. Vö.: Wiesel, Elie: *Minden folyó a tengerbe siet*. Ford.: Péter Éva. Esély Könyvklub, Budapest, 1996. 492-493.

⁶⁵ Erről bővebben: Finkelstein: I. m. 62-68. Demidenkoról és Wilkomirskiről: Lang, Berel: *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. The Johns Hopkins University Press, Ithaca and London, 2000. 72-82. Kissé jellemzőnek érzem, hogy Kosinski könyvével kapcsolatban egy, (személyes és meglehetősen elfogult) véleményem szerint alapvető kritika nem fogalmazódott meg: az, hogy a regény rosszul megírt, hatásvadász munka, vagyis függetlenül attól, hogy szerzője mit élt át, egyszerűen rossz szöveg.

azt, ami tulajdonképpen *minden* történelmi megjelenítésre (sőt, bár nem akarnám túlságosan kitágítani a kört, de talán kijelenthető: az ábrázolásra mint olyanra) jellemző: hogy a reprezentáció nem ártatlan, önmagában értéket képviselő adott entitás, hanem társadalmi szerepet tölt be, leképezi és egyszersmind alakítja az adott közösség történelemképét, történeti tudatát.⁶⁶ Tehát a holokaust ábrázolása (és annak hatástörténete) során mind a történész, mind pedig a művész saját és kultúrája történeti emlékezetét jeleníti meg és formálja, szolgálja és kiszolgálja.

Am – az előző kérdéshez, a holokaust irodalmi megjelenítésének problémájához visszatérve – mindamellett, hogy az esemény bemutatásának egyik legfőbb kritériuma a hitelesség, a valóságábrázolás konstruktív természetéből adódóan bármennyire is a szemtanúi beszámoló autenticitása hangsúlyozódik, e tanúságtételek nem vagy nem csak a holokaust valóságát ábrázolják, hanem szerzőjük kulturális háttéréről, történelemkonceptiójáról is tanúskodnak. Azonban, akárcsak a történetírói szövegeknél, véleményem szerint ezt nem elsősorban konkrét referenciális tartalmuk, hanem *formájuk* alapján teszik, vagyis azzal, hogy milyen módon, milyen narratív, retorikai eljárásokkal jelenítik meg a holokaust eseményét. Ha elfogadható Habermas kijelentése, miszerint „Auschwitz megváltoztatta azt az alapot, mely a történelemben élés feltételeinek folytonosságát biztosította”,⁶⁷ akkor a holokaustról szóló szövegek magának az eseménynek a bemutatásán kívül szükségképpen nyíltan árulkodnak egy olyan történelmi tapasztalatról, mely a mai (modern) történetiség-felfogást talán leglátványosabban jeleníti meg.

Szövegem fő célkitűzése, hogy irodalmi szövegek formális-történeti olvasatain keresztül az utóbbi évtizedek történetiség-konceptióját és az abban bekövetkező lehetséges változásokat megvizsgáljam. A következő fejezet a „holokaust-kánon” klasszikus szövegeinek átfogó elemzésére tesz kísérletet. Itt elsősorban olyan műveket kívánok megnézni, melyeknek szerzője átélte, elszenvedte az eseményeket, és szövegében a holokaust és a „koncentrációs tábor univerzumának”⁶⁸ pontos megjelenítésére törekszik. A konkrét, személyes tanúságtételek (mint Wiesel és Levi szövegei) és a fikcionális ábrázolások (Borowski) elemzésében elsősorban a textusok narratív struktúrájának analízisére és a megképződő narratívumok történetfilozófiai implikációira helyezem a hangsúlyt. Mivel a dolgozatnak nem a holokaust-irodalom teljes bemutatása a fő célja, e fejezet óhatatlanul átfogóbb jellegű lesz a többinél, nem annyira egyes szövegek aprólékos elemzésére koncentrál, hanem

⁶⁶ Tisztában vagyok azzal, hogy fenti mondataim erőteljesen a kritikai kultúrakutatás nézőpontjára hajznak, bár ha a „társadalmi” „hatalmira” cserélném, valószínűleg még erősebb lenne az összecsengés. Ezt azonban éppen a témából kifolyólag nem merném megtenni. Hogy kissé „meta-szinten” viszonyuljak szövegemhez: bár a holokaust diskurzust vizsgálom, ezt egy kiformalódott társadalmi, etikai konvenciórendszeren belül teszem, melytől nem tudnám függetleníteni magam (és nem is szívesen tenném meg).

⁶⁷ Idézi: Friedländer, Saul: Introduction. In: Friedländer (ed.): I. m. 1-21. (itt: 3.)

⁶⁸ „l'univers concentrationelle” eredetileg David Rousset kifejezése, és Lawrence L. Langer a holokaust-irodalmat elemző könyvében a táborbeli világtapasztalat elnevezésére használja. Vö.: Langer: I. m. 15-16.

inkább arra, hogy a kulturális kontextus, írásmód, stílus stb. tekintetében látszólag oly heterogén szövegeknek milyen közös narratív jegyeik vannak, s ezek mennyiben árulkodnak bizonyos történetfilozófiai koncepciókról.

Ezek után, munkám nagyobbik részében négy konkrét mű szoros, formális-történeti olvasatát kísérem meg. Közülük az egyik nem holokauszt-regény, ám egy jellegzetesen traumatikus történelmi eseményt, a 2. világháború legnagyobb, legtöbb áldozatot kiváltó légitámadását, Drezda bombázását jeleníti meg. Kurt Vonnegut: *Az ötös számú vágóhíd* (*Slaughterhouse Five*, 1969) című regénye szövegemben (vagy az általam elmesélt *történetben*) sajátos átmenetet képvisel, ugyanis a szerző hadifogolyként szemtanúja volt az eseménynek, a műből s szerzője nyilatkozataiból kiderül, hogy a regény egyértelműen a beszámoló, a tanúságtétel etikai szándékával íródott, ám formája, elbeszélésmódja ironizálja és széttöri mind a hagyományos háborús emlékezések és regények narratív sablonjait, mind pedig a lineáris narrációt. Emellett utalásrendszere, banális(nak látszó) előadásmódja, időkezelése olyan történetfilozófiai implikációt hordoz, amely véleményem szerint a korábbi fejezetben elemzett szövegek (látens) történetfilozófiáját felülírja, s előremutat néhány, a 80-as 90-es évek keletkezett, traumatikus eseményeket ábrázoló paradigmatiszmus mű történelemkonceptiója felé.

A következő fejezetek három olyan, az utóbbi húsz évben keletkezett mű elemzését kísérlik meg, melyek a holokausztot ábrázolják, ám meglehetősen formabontó módon teszik. A közelmúltban több olyan műalkotás is született, melyek más és más módon ugyan, de áthágják a „reprézentáció határait”, vagyis radikálisan felülírják az évek során kiformalódott holokauszt-kánon „etikettjét” és szabályrendszerét. Mind a képzőművészetben, mind a filmművészetben, mind pedig az irodalomban keletkezett néhány eltérő színvonalú és jelentőségű, ám mindenképpen érdekes alkotás, melyek a holokauszt rendhagyó, provokatív megjelenítésére tesznek kísérletet. Olyan képzőművészeti munkák sorolhatóak ide, mint például David Levinthal *Mein Kampf* című fotóalbuma, ahol a művész a náci korszak bizonyos jeleneteit és a holokausztot kisméretű műanyag és ólomábukkal megjelenítve örökítette meg,⁶⁹ Zbigniew Libera lengyel képzőművész nagy botrányt kiváltó *Lego koncentrációs tábor készlet* című alkotása, egy hét dobozból álló Lego építőjáték, melyből egy mini-haláltábor építhető fel, vagy Ram Katzir *A te kifestőkönyved* címet viselő installáció-sorozata, amelyben a művész a fasiszmus képeit játékos kifestőkönyv formájában jelenítette meg, s a kiállítás látogatói saját maguk színezhették ki a képeket.⁷⁰ A filmes példák közt megemlíthető Roberto Benigni: *Az élt szép* (*La vita è bella*, 1998) és Radu Mihaileanu: *Életvonat* (*Train de*

⁶⁹ Levinthal, David: *Mein Kampf*. Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico, 1996. A mű külön érdekessége, hogy Levinthal figuráinak nagy része korabeli, a náci éra alatt keletkezett ólomkatona. Vö. James E. Young utószavát: Young, James E.: David Levinthal's *Mein Kampf*: Memory, Toys, and the Play of History. In: Levinthal: I. m. 66-81.

⁷⁰ Ezekről bővebben: Alphen, Ernst van: Szerepjátékok és játékszerek. Ford.: Beck András. *Enigma* 37-38. (2003.) 39-58.

vie, 1998) című munkái, melyek a holokauszot a tragikomikus filmvígjáték és a burleszk eszközeivel ábrázolják.⁷¹

Az általam vizsgált három irodalmi mű egészen eltérő módon, de szintén meglehetősen formabontó. A leglátványosabb, s az előbb említett képzőművészeti-filmes példákhoz legközelebb álló alkotás Art Spiegelman: *Maus. A Survivor's Tale* című munkája (1986-1991), ugyanis itt a szerző a holokauszot (illetve szüleinek a háború alatti bujkálását valamint koncentrációs táborbéli szenvedéseit) olyan fekete-fehér képregény formájában jeleníti meg, ahol minden egyes nációt más állatfaj reprezentál (a zsidók egerek, a németek macskák, a lengyelek disznók, a franciák békák stb.). A képregény alapvetően populárisnak elkönyvelt műfajának és a holokauszot komoly, „szakrális” témájának ilyen találkozása eléggé vegyes (ám jobbra pozitív) fogadtatást váltott ki. A másik elemzett szöveg a *Maus* előtt pár évvel keletkezett, Donald Michael Thomas regénye, *A fehér hotel* (*The White Hotel*, 1981). E mű szoros értelemben véve nem holokausz-regény, csupán a könyv egyik epizódja ábrázolja az eseményt (pontosabban az ukrán Babij Jar kivégzőtelepén elkövetett tömegmészárlást), ám éppen e jelenet ábrázolásmódja, s a regény – mely egy fiktív Freud-esettanulmány köré épül – egészen belüli helye meglehetősen nagy vitát váltott ki (a megjelenést követő évben a *Times Literary Supplement*-ben többfordulós olvasói levélváltás bontakozott ki, melybe maga a szerző is bekapcsolódott). A harmadik elemzendő mű egy pár éve megjelent magyar regény, Márton László: *Árnyas főutcája* (1999), mely néhány (félig létező, félig elképzelt) fénykép segítségével próbálja meg egy, többségében zsidók lakta magyarországi kisváros éveit, a holokauszot megelőző személyes és kollektív történeteket bemutatni. Márton regénye szántszándékkal és hangsúlyozottan keveri a nyílt fikciót a dokumentált történeti valósággal, ábrázolásmódja helyenként már a morbiditás határait súrolja, így mindenképpen (és nagyon tudatosan) formabontó módon beszél a holokauszról.

Példáimmal semmiképpen sem azt akarom sugallni, hogy az utóbbi évtizedekben a holokausz és egyéb történelmi traumatikus események megjelenítéséhez egyértelműen a provokativitás, az új megszólalásmódok keresése lenne jellemző, hiszen ez könnyelmű általánosítás lenne. Ám több okból tartottam fontosnak, hogy ilyen rendhagyónak tekinthető műveket vizsgáljak. Egyrészt azért, mert e szövegek valamilyen formában a reprezentáció határait feszegetik, pontosabban éppen a holokausz

⁷¹ Meg kell jegyezmem, hogy véleményem szerint Benigni filmje sokkal inkább meglehetősen vegyes recepciója miatt érdekes, mint önálló műalkotás, úgy érzem, legalábbis vitatható értékekkel bír. Benignit a holokausz filmes megjelenítéseinek inkább ahhoz a vonulatához sorolnám, mely az eseményt populáris formában próbálja meg a nagyközönség számára bemutatni. E tendencia nagyjából az 1978-as amerikai *Holocaust* című tévésorozattal kezdődött, s olyan későbbi, népszerű mozik fémjelzik, mint Spielbergtől a *Schindler listája* (*Schindler's List*, 1993), Szabó István filmje *A napfény íze* (1999), Roman Polanskitól *A zongorista* (*The Pianist*, 2002) vagy a legfrissebb, Christian Duguay rendezte *Hitler. The Rise of the Evil* (2003)l. A holokausz témának az amerikai populáris kultúrában való megjelenésével kapcsolatban lásd: Mintz, Alan: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. University of Washington Press, Seattle and London, 2001.

kapcsolatban az évek során kiformalódott konvenciórendszert írják felül. Maga a holokauszt megjelenítését övező diskurzus egyik legjelentősebb, a korábbiakban már többször hivatkozott tanulmánykötete a Saul Friedländer szerkesztette *Probing the Limits of Representaion* már címében is félreérthetetlenül utal a holokauszt ábrázolásának többé-kevésbé nyílt szabályrendszerére, hiszen amennyiben egy kötet a reprezentáció határait kutatja, akkor ezzel egyszersmind előfeltételezi, hogy *vannak* ilyen határok. De, mint a könyv egyik tanulmányában Berel Lang kifejti, a reprezentáció határainak feltételezése nem csak a határok meglétét állítja, hanem a határ maga tulajdonképpen csak akkor válik érzékelhetővé, kutathatóvá, ha azt már áthágták – vagyis a határ tulajdonképpen éppen megsértése által képződik meg.⁷² Hasonló következtetéseket von le a határsértéssel kapcsolatban Michel Foucault is. Szerinte: „A határ és a határsértés egymás adósai létük sűrűségéért: nem létezik határ, amely tökéletesen áthághatatlan volna; ugyanakkor üres hivalkodás lenne a határsértés, amely csupán egy illuzórikus vagy árnyaszerű határt hágná át”.⁷³ Tehát a határ és az azt átlépő gesztus kölcsönösen függenek egymástól: a határsértés határképzéssé válik, amennyiben egy korábbtól eltérő, annak radikálisan ellentmondó reprezentáció jelenik meg, az mintegy rávilágít az elfogadott konvenciók meglétére, az esemény értelmezési szabályaira, reprezentációs kánonjára.⁷⁴ Tehát úgy gondolom, az ilyen „határsértések” vizsgálata egyrészt újra – talán még egy átfogó bemutatásnál is jobban – rávilágíthat a „határon belüli” territórium szabályrendszerére, azokra a megszólalási lehetőségekre, melyek alapján egy, a témával foglalkozó szöveg megképződik, illetve a kánonképzés működési mechanizmusaira. Másrészt pedig, az, hogy ilyen művek manapság egyáltalán megjelenhettek, bár erőteljes vitákat váltottak ki, de jórészt sikert arattak, és többé-kevésbé kezdenek a diskurzusba integrálódni, mintha arra engedne következtetni, hogy ábrázolásmódjuk és a bennük megjelenő történetiségkép a diskurzus átformalódásáról árulkodik.

Tehát összefoglalásként és zárszó gyanánt elmondható, hogy munkám kettős célt tűz ki maga elé. A narratív történetfilozófia és az irodalomkritika közös metszetét keresi, egy olyan olvasási metódust szeretne kidolgozni és illusztrálni, mely *nem* történetírói szövegek *történeti* vizsgálatával a bennük látensen, a narratív struktúrán, történetalkotási mechanizmusokon keresztül megnyilvánuló *történelemkoncepció* analízisére törekszik. Emellett pedig traumatikus történelmi eseményeket ábrázoló szövegek elemzésén keresztül

⁷² Lang, Berel: The Representation of Limits. In: Friedländer: I. m. 300-317.

⁷³ Foucault, Michel: Előszó a határsértéshez. Ford.: Sutyák Tibor. In: Uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 71-86. (itt: 74.) Foucault persze egész mással (Bataille művészetével) kapcsolatban mondja a fentieket, de gondolatai a határsértésre általában vonatkoznak.

⁷⁴ Bár a Friedländer-kötet, bár irodalmi szövegeket vizsgáló tanulmányokat is tartalmaz, jórészt mégis a történeti ábrázolás témáját vizsgálja (például itt jelent meg első ízben White holokauszt-tanulmánya). Ám úgy gondolom, mindezzel együtt a reprezentációs határáthágás problémája ugyanúgy érvényes a művészi munkákra is, hiszen a holokauszt ábrázolásának konvenciórendszere alapvetően *társadalmi*, nem pedig *szakmai*.

megpróbálja a jelenkor kultúrájának történetiség-felfogásának bizonyos tendenciáit és az abban megfigyelhető esetleges változásokat feltárni. Persze ez utóbbi feladat optimális esetben is csak részben lehet sikeres, hiszen nem gondolom azt, hogy *csak* néhány szépirodalmi alkotás elemzése elégséges lehet egy ilyen kutatáshoz (főleg ha ez a néhány mindössze négy). Tisztában vagyok azzal, hogy egy teljes(ebb) analízisnek sokkal szélesebb kört kellene érintenie: a történetírói szövegeket, más művészeti médiumok alkotásait, a kollektív emlékezet fenntartására irányuló emlékművek, múzeumok, ünnepségek vizsgálatát, egészen akár a politikai közbeszéd elemzéséig. Ám még ha e munka nem is nyújt többet néhány tapogatódzó észrevételnél, elemzés-kísérletnél, talán hozzájárul ahhoz, hogy a későbbiekben, a módszer további, jelentősen kibővített alkalmazásával alaposabban, pontosabban megvizsgálhassuk, hogy a mai kultúra milyen formá(k)ban ad számot magának múltjáról...

2 A HOLOKAUSZT ÉS A KULTÚRA, AVAGY A SZAKADÁS TÖRTÉNETISÉGE

Ha valaki a holokauszt-irodalom átfogó vizsgálatára törekszik, már első lépésben bizonyos olyan elméleti és metodológiai kérdésekkel kell szembesülnie, melyeknek – és saját értelmezői pozíciójának – tisztázása nélkül könnyen az egyoldalúság és a reflektálatlanság vádjának teheti ki magát. Már akár maga a holokauszt-irodalom mint egységesnek tekintett szövegtörzs is problémás lehet, hiszen az ilyen elkülönítés alapvetően tematikai alapokon nyugszik, és kérdésesnek tekinthető, hogy „csupán” a téma egysége miatt mennyire jogos alapvetően eltérő műfajú, írásmódú és kulturális háttérű szövegeket együtt tárgyalni. Ám amennyiben holokauszt-kánonról beszélünk ezzel mintegy előfeltételezzük, hogy a különböző szövegek olyan közös jegyekkel is rendelkeznek, amelyek alapján a szövegcsoporthoz valamennyire egységként fogható fel, s a textusokat nem csupán a történelmi referenciával, hanem egymással való összefüggésük alapján is vizsgálhatjuk. Vári György egy Kertész Imrével foglalkozó tanulmányában egészen odáig megy, hogy a holokauszt-irodalmat egyenesen külön műfajnak tartja. Mint a Borowski- és a Kertész-szövegek összehasonlíthatóságának kérdésével kapcsolatban Vári írja: „A holokauszt tematikájú szépirodalmi alkotások szemléletmódja kialakított egyfajta elvárásrendszert, olvasási konvenciók rendszerét, egyfajta holokauszt-kánont, olyanféleképp, ahogy mondjuk a szerelmi költészetet nem egyszerűen tartalmi-tematikai okokból lehet elhatárolni, hanem egyfajta »műfajként«, melynek műfaji tradíciói, műfaji kánona, az e műfajhoz tartozó szövegek emlékezete preformálja a műfajhoz tartozó művek olvasását. Ennek a költészetnek van egy erőteljes – javarészt Petrarca szonettjeiből és a trubadúrköltészetből eredő – konvenciórendszere, ahogy a holokauszt irodalmának is, amelyet Borowski és Kertész hasonló radikalitással ír fölül, kialakítva egy új elváráshorizontot, amelybe az ő szövegeiket követő írások belesimulhatnak vagy provokálhatják azt”.⁷⁵ Radnóti Sándor szintén Kertésszel

kapcsolatban némiképp reflektálatlanabbul teszi meg ugyanezt a lépést, vagyis egyértelműen műfajnak tekinti a hasonló tematikájú alkotásokat. A *Sorstalanságról* írva Radnóti a következőt állítja: „Ami azt a regényt bámulatossá, s csak a – mondani is iszonyú – műfaj legnagyobbjaihoz, Tadeusz Borowskihoz, Primo Levihez, Varlaam Salamovhoz hasonlíthatóvá tette, az a szenvtelensége volt”.⁷⁶ Mint látható, Radnóti egy poétikai jegy (az elbeszélői hangnem érzelemmentessége) alapján kapcsolja Kertészt a műfaji kánon legnagyobbjának tekintett íróihoz (fontos, hogy Radnótinál e műfaj nem a holokauszt- hanem a lágerirodalom, hiszen Salamov novellái nem a német koncentrációs táborokban, hanem a Gulágon játszódnak).⁷⁷ Vári pedig feltételez egy olyan tradíciót, műfaji-poétikai kánont (mely érzésem szerint nagyjából parallel az előző fejezetben ismertetett Terrence Des Pres-féle holokauszt „etikettel”), amely egyrészt meghatározza a befogadó előzetes viszonyulását, másrészt pedig *amihez képest* mindkét szerző saját nézőpontját kialakította.

Ha a holokauszt-irodalmat műfajnak vagy „kvázi-műfajnak” tekintjük, s arra koncentrálunk, hogy a történelmi esemény különféle megjelenítéseinek milyen hasonló összetevői vannak – illetve, hogy bizonyos ábrázolási jegyek miként alakítottak ki egy konvenciórendszert –, akkor is felmerül az a probléma, hogy maga a témával foglalkozó irodalomkritika sem igazán alkalmaz egységes megközelítést az ilyen típusú szövegekkel kapcsolatban. A holokauszt művészi reprezentációjának kritikáját vizsgálva Alan Mintz két alapvető szemléletmódot különít el.⁷⁸ Az egyiket Mintz kivételességre építő (exceptionalist) modellnek nevezi, s lényege szerinte az, hogy a holokauszt egyediségét, kivételességét hangsúlyozza, a holokauszt-témájú alkotásokat önmagukban, a történelmi eseményhez való viszonyukban szemléli, így keletkezésük kulturális, nyelvi, kontextuális vonatkozásait háttérbe szorítja, nem tekinti lényegesnek, és az elemzés fő szempontjának az eseményt ábrázoló sajátos, minden mástól eltérő tendenciák feltárását tartja. A másikat a szerző konstruktivista szemléletmódnak hívja, s ennek szerinte az a legfőbb jellemzője, hogy azokra a kulturális látószögekre helyezi a hangsúlyt, melyeken keresztül a holokauszt érzékelve és érzékeltetve van. Azt ugyan a konstruktivista modell sem feltétlenül zárja ki, hogy a holokauszt az emberiség történetében kivételes esemény, ám az ilyen nézőpont szerint ezt is – ugyanúgy, mint minden más esetet – csupán már létező kategóriák alapján vagyunk képesek felfogni és megjeleníteni. A holokauszt-irodalom vizsgálatánál ebből kifolyólag tehát a nyelvre valamint azokra a diszkurzív, kulturális gyakorlatokra, műfaji hagyományokra kell koncentrálni, melyek az adott szövegeket meghatározzák. Ugyanígy a holokausztra emlékeztető intézmények, események (múzeumok, emlékművek, ünnepek stb.) sokkal inkább az emlékező közösségre, mint az emlékezendő eseményre reflektálnak.

⁷⁶ Radnóti Sándor: Auschwitz mint szellemi életforma. Kertész Imre *Kaddisáról*. In: Uő: *A piknik. Írások a kritikáról*. Magvető, Budapest, 2000. 243-254. (itt: 244.)

⁷⁷ Hasonló okból kapcsolja össze Borowskit és Salamovot Szirák Péter is. Vö.: Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003. 74.

⁷⁸ Vö.: Mintz, Alan: I. m. 2. fejezet: Two Models in the Study of Holocaust Representation. 36-84.

Mintz a nézőpontok különbségét két olyan antológia bemutatásán keresztül illusztrálja, melyek egyaránt a holokauszt irodalmáról nyújtanak áttekintést, összeállítójuk pedig egy-egy, a témával foglalkozó neves irodalmár. A kivételességre építő modellt a Lawrence L. Langer szerkesztette *Art from the Ashes* című kötet, a konstruktivistát pedig David G. Roskies antológiája, a *The Literature of Destruction* szemlélteti. A Roskies összeállította könyv a holokausztot a zsidó történelem hagyományába helyezi el, s a sok évszázados üldözések, pogromok valamint a babiloni fogság és a jeruzsálemi szentély elpusztítása olyan háttérül szolgálnak, melyeknek motívumai, kifejezési tradíciói nagyban meghatározzák a holokauszt-irodalmát – legalábbis annak a zsidó kultúrához kapcsolódó reprezentációit. Langer viszont egészen más koncepció alapján szerkesztette meg antológiáját: nem történeti, hanem műfaji fejezetekre bontotta, különösebben nem koncentrált a szövegekben felbukkanó kulturális utalásokra (nem úgy, mint Roskies, aki hosszú magyarázó lábjegyzetekkel látta el a beválogatott alkotásokat), sőt, a szerkesztő a művek nyelvi különbségeit sem tekintette túlságosan fontosnak (számos fordítás található a kötetben, ám az nem kap hangsúlyt, hogy eredetileg milyen nyelven íródott az adott munka). Ahogy Mintz – önmagát is némiképp a konstruktivista szemléletmódhoz kapcsolva – kifejti, lényegében mindkét nézőpont kulturális meghatározottságúnak tekinthető, hiszen míg Roskies a zsidó hagyomány felől szemléli az eseményt, az egyes reprezentációk megértéséhez elengedhetetlennek tartja a tradíció, a kulturális utalások ismeretét, addig Langer tulajdonképpen egy bizonyosfajta nyugati perspektívát képvisel, s a holokausztot olyan egyedi, önmagában álló történésnek tekinti, mely már létével is ellentétben áll minden korábbi esettel és a felvilágosodás korában kibontakozó európai folytonos, haladáselvű történelemkoncepcióval.

Ha saját értelmezői helyzetemet és megközelítésemet pozícionálnom kellene (bár úgy gondolom, ez az előző fejezetben leírtak alapján talán már eléggé magától értetődik), a fenti kategóriák közül egyértelműen a konstruktivistához sorolnám magam. Kétségtelen ugyan, hogy a holokauszt irodalma egy kivételes (hangsúlyoznám, hogy a „kivételes” szót használom, nem pedig az „egyedit” vagy az „összehasonlíthatatlant”) történelmi tapasztalatot közvetít, de ez a közvetítés szükségképpen bizonyos nyelvi, kulturális minták alapján kell, hogy történjen. Igaz ez a holokauszt-irodalom korai – mondjuk így: műfajformáló – munkáira is, de még inkább igaz a későbbi szövegekre, melyek már a tradícióhoz, a korábbi reprezentációkhoz és a kánonhoz kapcsolódva (vagy éppenséggel azt felülírva) jöttek létre. E konstruktivista, kultúra-specifikus perspektívából kifolyólag nem vállalkozhatok a témát feldolgozó teljes szövegkorpusz akár mégoly rövid és felületes áttekintésére sem, hiszen a művek egy jelentős hányadára saját kulturális háttérem miatt egyszerűen nincs rálátásom. Gondolok itt elsősorban azokra a szövegekre, melyek jellegzetesen a zsidó kultúra, történelem és vallás háttéréből tekintenek az eseményre az izraeli irodalomtól egészen a holokauszt-

témájú hászid történetekig.⁷⁹ Elemzésemben így inkább azokra a művekre koncentrálok, melyek az európai kulturális hagyomány, történelemszemlélet valamint reprezentációs tradíció felől értelmezik és ábrázolják a holokausztot: Primo Levi, Jean Améry, Tadeusz Borowski illetve Elie Wiesel műveire. Első pillantásra talán kissé ellentmondásosnak tűnhet Wieselt is ebbe a csoportba sorolni, hiszen *Az éjszaka* és a szerző későbbi művei is erőteljesen a zsidó hagyományból építkeznek. Ám – az előbb elmondottak fényében első pillantásra talán paradox módon – úgy vélem nem húzható radiális választóvonal a zsidó és a keresztény vallási tradíció közé, legalábbis Wiesel esetében semmiképp sem, hiszen a szerző művei java részét franciául, a nyugati közönség számára írta, s később ő vált a holokauszt-diskurzus legfőbb, béke Nobel-díjas szószólójává.

2.1 „Auschwitz. No de hogy jutottam oda? Mi történt előtte, mi következett utána, és hányadán állok ma?”⁸⁰

Ahogy a holokausztról szóló történetfilozófiai és kultúraelméleti munkák nagyrészt megegyeznek abban, hogy Auschwitz olyan forduló- (vagy törés-) pontnak tekinthető, mely a (nyugati) történelem- és kultúráképet radikálisan átalakította és felülírta, úgy a vészkorszakot tárgyaló szépirodalmi szövegekben általánosságban e történetfilozófiai implikációhoz egy párhuzamos személyes élettörténeti vonatkozás is kapcsolódik. Hogy a korábbi fejezetben idézett Habermas-mondatot parafrázáljam: a holokauszt-szövegek úgy mutatják be a koncentrációs táborok világát, mint ami megváltoztatta, megsemmisítette azt az alapot, ami a személyes élet folytonosságát biztosította. Ezért lehetséges az, hogy az ilyesfajta irodalmi művek fő tematikai tendenciáját éppen e változás bemutatása képezi: a szerzők gyakorta fontosnak tartják leírni az előtörténetet, a szereplők és a közösség Auschwitz előtti életkörülményeit, azt a folyamatot, ahogy a körülöttük lévő világ radikálisan megváltozik, s e változás a deportáló vagonba és a koncentrációs tábor szörnyűségesen idegen világába torkollik. Emellett, bár a legtöbb mű a felszabadulással és a hazatéréssel véget ér, mégis valamelyest képet kaphatunk az Auschwitz utáni életről is, mivel a holokauszt-kánon szövegeinek (főként a korai, „műfajteremtő” munkáknak) gyakorta alkalmazott stratégiája, hogy egyfajta visszatekintő, utólagos nézőpontból (és a megélt tapasztalat birtokában) szemlélik az eseményeket. (Két híres és jelentős kivétel van: Borowski lágernovellái és Kertész *Sorstalansága*, melyek éppen a

⁷⁹ A holokauszt izraeli irodalmáról lásd például: Feldman, Yael S.: Whose Story Is It, Anyway? Ideology and Psychology in the Representation of the Shoah in Israeli Literature. In: Friedländer (ed.): I. m. 223-239.; Ezrahi, Sidra DeKoven: Considering the Apocalypse: Is the Writing on the Wall Only Graffiti? In: Lang (ed.): I. m. 137-153. A témát feldolgozó haszid-szövegekről: Young, James E.: I. m. 40-50.

⁸⁰ Améry, Jean: *Túl bűnön és bűnhődésen. Esszék. Egy letepert ember kísérletei a felülkerekedésre.* Ford.: Blaschik Éva. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2002. 13.

közvetlen, akkor átélt élményt próbálják közvetíteni.)⁸¹ Így ez az utólagosság olyan elbeszélésmódot eredményez, melyben az előtörténet, az Auschwitz előtti időszak világa is a későbbi (tehát a táborbéli élet illetve a láger tapasztalataiból leszűrt világszemlélet) eseményei felől értelmeződik.

Az ilyesfajta írásmód talán leglátványosabb példája Wiesel: *Az éjszaka* című műve. Bár a szöveg esztétikai értékei kapcsán erősen megoszlanak a vélemények, a könyv mindenképpen a holokauszt-kánon egyik legelső „alapszövegének” tekinthető (igaz, Levi műve több mint tíz évvel korábban született, de első, 1947-es megjelenése gyakorlatilag visszhangtalan maradt, a szöveg csak második kiadása után került be az irodalmi köztudatba). Mint az előző fejezetben már említettem, Wiesel a holokauszt regényformájú megjelenítési kísérleteivel kapcsolatban meglehetősen szélsőséges nézőpontot képvisel, így *Az éjszakát* sem regénynek, inkább emlékiratnak, tanúságtételnek tartja. Sőt, alig néhány évvel ezelőtt Wiesel irodalmi ügynöke, Georges Borchardt szavá tette, hogy az amerikai Kongresszusi Könyvtárban *Az éjszakát* – mely hosszú éveken keresztül szépirodalomként volt katalogizálva – tegyék át a tényirodalom közé.⁸² Ám Wiesel könyve – mint minden emlékirat, személyes visszaemlékezés – konstruált, amennyiben életének eseményeit saját későbbi tapasztalatai felől formálja történetté. E konstruáltság tulajdonképpen még a szöveg legalapvetőbb (referenciális) szintjén is megfigyelhető. Ha Wiesel könyvét összevetjük későbbi, *Minden folyó a tengerbe siet* (*Tous les fleuves vont à la mer: Mémoires*, 1994) című önéletrajzi kötetével, látványos, ahogy a korábbi mű bizonyos részleteit a későbbi szöveg akár még a konkrét tények szintjén is átértelmezi, átírja, kiegészíti, pontosítja. Ennek illusztrációjául egyetlen rövid részletet idéznék a *Minden folyó...-ból*, melyben a szerző *Az éjszaka* egyik jelenetét kommentálja, pontosabban az ott leírtakat igyekszik megmagyarázni.

„Első beszámolómban már beszéltem a vonatbeli utazásról, de egy részletet pontosítani kell. – írja Wiesel – Kényes kérdés: a vagonban uralkodó erotikus légkörről van szó. A francia változatban ez szerepel: »Felszabadultan minden közösségi ellenőrzés alól, a fiatalok átadták magukat ösztöneiknek, az éjszaka leple alatt közösültek mellettünk, nem törődve semmivel, mintha egyedül lennének a Földön. A többiek úgy tettek, mintha semmit sem láttak volna.« A »közösülés« szóra összevonták szemöldököket a puritán olvasók, ami még nem olyan nagy baj, de volt vagonársaim is, ez már nagyobb. Így újra elővettem az eredeti jiddis verziót. Ott nem ugyanaz a szöveg. »Az összezártság hatására feléledtek az ösztönök. A nemiség ösztöne. Fiatal fiúk és lányok az éjszaka leple alatt, felizzott érzékeik áldozatai lettek...« Valójában félnék közeledésekről, bizonytalan érintésekről van szó, amelyek sohasem léptek túl az illem határain. Hogy fordíthattam én ezt »közösülés«-sel? Nem

⁸¹ Úgy érzem, talán némi magyarázatra szorulhat, hogy e fejezetben (és a dolgozat egészében) meglehetősen kevés szó esik Kertész Imre művészetéről és a *Sorstalanságról*. Kétségtelen, hogy Kertész remekműve mindenképpen megérdemelné, hogy a holokauszt-diskurzusról szóló fejezet alaposan tárgyalja. Mentegetőzésül csak egyetlen dolgot tudok felhozni: úgy érzem az utóbbi években több olyan, Kertész munkásságát alaposan és sokszínűen elemző tanulmánykötet és monográfia született, amelyekhez képest radikálisan újat nem tudnék mondani. Vö. például: Scheibner – Szűcs (szerk.): I. m.; Szirák: I. m.; Vári György: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. Kijárat, Budapest, 2003. vagy a *Jelenkor* című folyóirat 2004/5-ös számának tanulmányait.

⁸² Vö.: Lang, Berel: *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. 74.

tudom. De igen, tudom mégis. Rossz helyen előtörő szégyen? Talán saját magamról beszéltem, a magam – mindeddig visszafojtott vágyiról.”⁸³

Azt hiszem irreleváns és a legfinomabban szólva is ízléstelen lenne azt a kérdést firtatni, hogy mi is történt valójában a vagonokban. E rövid részlet idézésével mindössze azt akartam illusztrálni, hogy a szöveg(ek) által leírt (személyes, történeti) tapasztalat szükségképpen közvetített tapasztalat, melyet akár az emlékezet és példánkban a személyes elfojtások vagy a későbbi ideológia is befolyásolhat (hiszen a két szöveg összevetéséből csak annyi derül ki, hogy – legalább – valamelyiknek az elbeszélője nem teljesen megbízható: vagy a korábbi emlékező írta bele a „tényekbe” saját szexuális vágyait, vagy a későbbi az áldozatokkal való szimpátiája okán úgy döntött, inkább alakít kicsit a leírtakon, s magára vállalja a „szégyent”).

Ennél persze sokkal finomabb, nyelvi szinten is megfigyelhetjük a szöveg konstruáltságát. Lawrence L. Langer *Az éjszakát* elemezve egy helyütt Wiesel nyelvelfogásával kapcsolatban azt állítja, hogy a szerzőt olyan „takarékos”, „puritán” nyelvhasználat jellemzi, melynek fő sajátága, hogy a nyelv nála konkrétumokkal telítődik, és Wiesel éppen a szavak végső, legkézzelfoghatóbb jelentéseire játszik rá, így ezek segítségével próbálja a lágertapasztalatot közvetíteni. Langer *Az éjszaka* egyik jelenetének néhány mondatát hozza fel példa gyanánt, hogy téziséit megerősítse: „A »kémény« itt korántsem volt puszta szó – írja az elbeszélő –: a füsttel elvegyülve ott lebegett a levegőben. Itt talán ennek az egyetlen szónak volt valóban értelme”.⁸⁴ Wiesel ezen stratégiája – vagyis az, hogy a nyelvet olyan szintre redukálja, hogy a szavak puszta jelentése az átlagosnál sokkal inkább konkretizálódjon, s ezáltal próbáljon egy kívülálló számára ismeretlen világot közvetíteni – azonban véleményem szerint egyrészt meglehetősen ritkán kerül alkalmazásra, másrészt amikor hasonló eset előfordul, akkor is gyakoribb, hogy tulajdonképpen visszavetített, a későbbi tapasztalatok birtokában átértelmezett nyelvi aktus révén következik be. Ennek jó példája lehet a szöveg elejének egyik narrátori közbevetése. A jelenetben a főszereplő apja a sárga csillag viselését előíró rendelkezésre reagálva, a következő kijelentést teszi: „A sárga csillag? Hát aztán! Abba még senki sem halt bele...”. A narrátor zárójelben reflektál az apai szózatra: „(Szegény, jó apám! Hát akkor mibe haltál bele?)”.⁸⁵ Olyasféle mechanizmus figyelhető meg itt, amit Paul de Man egyik szövegében a retorika grammatizálódásának nevezett:⁸⁶ az apa retorizált illokúciós beszédaktusa literalizálódik, ám mindez csupán a későbbiek fényében, a jövőből visszavetítve történhet meg, hiszen utólagos tudásának birtokában csak a narrátor képes átértelmezni (és szó szerintivé tenni) az apa kijelentését. Sőt, pár bekezdéssel később egy olyan

⁸³ Wiesel, Elie: I. m. 110-111.

⁸⁴ Wiesel, Elie: *Az éjszaka*. Ford.: Balabán Péter. Láng Kiadó, Hn, Én. 49. – a továbbiakban: *Éjszaka*. Az általam felhasznált francia kiadás: Wiesel, Elie: *La Nuit*. In: Wiesel: *La Nuit – L'Aube – Le Jour*. Éditions du Seuil, Paris, 1968. 50. – a továbbiakban: *Nuit*. Idézi: Langer, Lawrence L.: I. m. 84.

⁸⁵ *Éjszaka* 20. *Nuit*. 24.

⁸⁶ Vö.: De Man, Paul: Szemiotológia és retorika. Ford.: Fogarasi György. In: Uő: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. ICTUS Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999. 13-34.

metafora olvasható, amely az apa kijelentését nem csak literalizált értelmében erősíti meg, hanem az illokúciós aktust perlokúcióssá teszi: „A gettóban nem a német volt az úr, nem is a zsidó. Hanem – az önámítás”.⁸⁷ Vagyis az írás jelenéből visszavetített értelmezés szerint tulajdonképpen a hasonló kijelentések és az akkoriban nagyon is logikus öncsalás és remény erőteljesen hozzájárultak a későbbi, egyre szörnyűbb események kibontakozásához, ahhoz, hogy a zsidó közösséget (és ártatlanok millióit) minden különösebb ellenállás nélkül deportálhassák.

Wiesel könyvének nyelvezetére véleményem szerint sokkal jellemzőbb egy erősen metaforizált nyelvhasználat. A mű legfőbb, egész szövegen végigvonuló metaforája a címbe is szereplő éjszaka, s annak legfőbb konnotációja: a halál. A regény története során a konkrét események nagyon hangsúlyosan metaforizálódnak, a főszereplők elhurcolása és táborbeli léte az élet (a nappal) világából a halál (az éjszaka) világába tett metaforikus utazássá válik. Például a regény elején a máramarosszigeti zsidóság deportálását leíró jelenetben a következőket olvashatjuk:

„Olyan volt az utca, mint egy sebtében kiürített piactér. Volt ott minden: bőrpönd, aktatáska, kézitáska, kés, villa, tányér, bankjegy, mindenféle papír, megsárgult családi fényképek. Olyan holmi, amit valaki felkapott azzal, hogy magával viszi, aztán mégis otthagya, Csupa értékét veszített dolog.

A szobák ajtaja tárva-nyitva mindenfelé. Ürességre nyíló, ásító ajtók, kapuk, ablakok. Minden mindenkié, vagyis már senkié. Csak le kell hajolni érte.

Nyitott sír.

Nyári napsütés.”⁸⁸

Mint látható, már a szakasz legelején egy hasonlatból bomlik ki az utca leírása, mely az utolsó előtti mondatra egyértelműen metaforikussá válik: az utca halott világa (és az áldozatok halálba hurcolása) egy sírral azonosítódik, melyet a következő mondat ellenpontosz, pontosabban konkretizál és továbbszó: a metaforikus halott-éjszakai világot ellenpontosza a konkrét („átlagos” konnotációjában még kellemesnek is mondható) időleírás.⁸⁹ A táborba való megérkezés után, az ott töltött első este bemutatásakor egy helyütt sokkal konkrétabb elbeszélői kiszólás is olvasható, mely még világosabbá teszi a művet szervező fő metafora jelentését:

„Soha nem feledem azt az éjszakát – állítja az elbeszélő –, a táborban töltött első éjszakát, amely egyetlen hosszú, hétepcsétes éjszakává változtatta életemet”.⁹⁰

A könyv zárlatában pedig ismét nagyon egyértelműen kerül elő az Auschwitz-éjszaka-halál párhuzam. Az utolsó jelenetben az elbeszélő már a tábor felszabadulása és apja halála után hosszú idő óta először tükörbe néz, s az ott

⁸⁷ Éjszaka 21. Nuit 25.

⁸⁸ Éjszaka 26. Nuit 30.

⁸⁹ Megjegyezném, hogy a francia eredetiben más bekezdéstagolás található. Az utolsó előtti mondat („Une tombe ouverte”) még az előző bekezdéshez kapcsolódik, vagyis a metaforikus kijelentés kevésbé különül el, erősebben kötődik a korábbi sorok konkrét leírásához.

⁹⁰ Éjszaka 44. Nuit 45.

látott riasztó arcképet így kommentálja: „A tükörből egy hulla meredt rám. Azóta se tudom feledni a tekintét”.⁹¹

Ahogy talán ebből a néhány kiragadott részletből is megfigyelhető, *Az éjszaka* fő metaforikája az ellentétre és a folyamatszerűsége helyezi a hangsúlyt: a műben leírt út a nappal (Auschwitzot megelőző) világból az éjszaka világába tett utazás. Ám a szövegben tulajdonképpen Auschwitz világa visszafelé is hat, visszamenőlegesen érvényteleníti a korábbi állapot létjogosultságát (emiat nem lehetséges a koncentrációs táborból megszabadulni: konkrétan, fizikailag túléli ugyan az elbeszélő, ám tükörképe egy halott emberé, s egész további élete már „egyetlen hosszú, hétpecsétetes éjszakává” válik). A narrátor a szöveg elején olyan világállapotot mutat be, ahol a béke, gyanútlanlás, s a közösségen belüli mély hit, Isten és ember nem mindig egyértelmű, ám vitathatatlanul működő kapcsolata és kommunikációja figyelhető meg. A mű első lapjain a máramarosszigeti zsidó közösség „szent örültje”, Samesz Mojse a kabbala titkaiba bevezetendő, így beszél Isten és ember viszonyáról a narrátornak: „Az ember a feltett kérdés útján folyamodik istenhez. (...) Ez az igazi párbeszéd. Ember kérdez, Isten válaszol. De a válaszokat nem értjük. Nem is lehet megérteni őket. Mert a lélek mélyéről fakadnak, és ott is maradnak, mindhalálig. Az igazi válaszokat csakis önmagadban találhatod meg”.⁹² Alig pár oldallal később azonban éppen Mojse lesz az, aki a közösségből legelőször szembesül a holokauszttal: szemtanúja és egyetlen túlélője lesz egy galíciai erdőben lezajlott tömegmészárlásnak. Ám Mojse ezt már képtelen kommunikálni, a többiek már nem egy másik világot közvetítő „szent örültnék” hiszik, hanem egyszerű bolondnak, holott éppen most próbálja meg *valójában* elmondani egy másik (nagyon konkrét, ám a többiek számára egyelőre még elképzelhetetlen) világról szerzett tapasztalatát.

A mű története nem csak a zsidó közösség (és a narrátor családja) deportálását és elpusztítását jeleníti meg, hanem azt is, ahogy a holokauszt eseménye radikálisan megkérdőjelezi és érvényteleníti a könyv elején leírt világállapotot. Így *Az éjszaka* nem csupán az elbeszélő és a közösség szenvedéstörténete, hanem annak a folyamatnak a bemutatása is, ahogy a főszereplő, Eliezer fokozatosan elveszíti hitét. Ennek „csúcspontja”, a mű egyik legerőteljesebb jelenete, az auschwitzi akasztás-epizód. A történet szerint a koncentrációs táborban néhány rab szabotázst kísérel meg, ám tettük lelepleződik. Három foglyot – két felnőttet és egy gyermeket – a tábor szeme láttára, példát statuálva felakasztanak.

„Egyik este – olvashatjuk a könyvben –, munkából jövet láttuk, hogy három bitó áll az Appelplatzon, három fekete holló... (...) Elővezették a három megbilincselte elítélte – köztük a kis pipelt (így nevezték a kápók mellé beosztott fiatal gyermekeket – K. T.), a szomorú szemű angyalt. (...) A három elítélte egyszerre lépett föl a székére. A három nyak köré egyszerre vetettek hurkot.

– Éljen a szabadság! – kiáltotta a két felnőtt.

A gyerekek hallgatott.

– Vajon hol van a Jóisten ilyenkor? – kérdezte valaki a hátam mögött. – Hol van?

⁹¹ *Éjszaka* 127. *Nuit* 119.

⁹² *Éjszaka* 13. *Nuit* 18.

A táborparancsnok jelt adott, az elítéltek alól kirúgták a széket.
 Halálos csend az egész táborban. A láthatáron leáldozott a nap.
 (...) Mögöttem ismét megszólalt ugyanaz az ember:
 – Vajon hol van ilyenkor az Isten?
 A bensőmben megszólalt egy hang, és így válaszolt neki:
 – Hogy hol van? Itt van felkötve, erre a bitóra...
 Azon az estén a levesnek hullabúze volt.”⁹³

A szakasz mintegy esszenciálisan tartalmazza az egész könyv metaforikáját. Mind az éjszaka („A láthatáron leáldozott a nap”), mind pedig a halál („...a levesnek hullabúze volt”) képe feltűnik, s a gyermek halála mintegy Isten halálával és a hit elvesztésével azonosítódik.⁹⁴ Másrészt, bár lehet, rosszindulatú a feltételezés, ám – amellet, hogy a jelenet konkrét tényeinek valóságosságát egy pillanatra sem tagadnám – azt hiszem, bajosan lehetne amellet érvelni, hogy itt nem egy visszavetített (újra)értelmezésről van szó: nehéz elképzelni, hogy az elbeszélő *akkori* állapotában így élje és értse meg a jelenet metaforikus esszencialitását. (Egyébként a könyv gyakorlatilag végig ezt a megoldást alkalmazza, mely véleményem szerint egyáltalán nem válik előnyére, ebből kifolyólag a mű számos alkalommal egyszerűen túlírtta, túlságosan is szimbolikussá válik.) Emellet talán nem túl nagy merészség egy lehetséges (bár valószínűleg nem szándékos) keresztény párhuzam megemlítése sem: a két másik elítélt *között középén* kivégzett gyermek-isten erőteljes krisztusanalógiának tűnik. Az „istenfiú” halála azonban itt nem a megváltást, hanem a hit elvesztését, s a korábban, a könyv elején ábrázolt közösségi transzcendens világállapot megsemmisülését (és visszamenőleges értelemvesztését) teljesíti be.

A hit elvesztésével a narrátor számára már csak egyetlen olyan terület állhat fenn, mely még a korábbi világhoz köti: az apa figurája és kettejük kapcsolata révén az etika és a szolidáris szeretet marad az utolsó kapocs, ahol a főszereplő még úgy-ahogy érintkezik a régi szférával. A mű végére azonban ez is szétbomlik: a narrátor apjának haldoklása már ezt is ellehetetleníti, hiszen az apa halálakor a főszereplő első reakciója nem a fájdalom, hanem a tehertől való megszabadulás és a megkönnyebbülés érzése.⁹⁵ Az apa (Atya) halála után gyakorlatilag lezárul az egész folyamat, mely a máramarosszigeti „ártatlan” állapotból Auschwitzba vezet: a hit elvesztése, Isten halála és az apa pusztulása után a narrátor számára nem marad semmi a régi világból, sőt, metaforikus értelemben a regény végére *ő maga is halott*, hiszen a tükörbe nézve már nem

⁹³ Éjszaka 74-75. Nuit 73-74.

⁹⁴ Mindezt azzal együtt – és annak ellenére – is tarthatónak érzem, hogy maga Wiesel későbbi önéletrajzában cáfolja az ilyen értelmezési lehetőséget, azt állítván, hogy még ott, a táborban sem kérdőjeleződött meg számára egyetlen pillanatra sem Isten léte. Egyrészt úgy gondolom, ismét utólagos kommentárról és ártértelemezésről is szó lehet (hiszen az 1994-es Wiesel egész könyvében folyamatosan újra és újra hangoztatja saját hithű zsidóságát), másrészt pedig még ha szerzője eredeti szándéka nem is volt ennyire radikális, *maga a szöveg* egy ilyen értelmezést is lehetővé tesz. Vö.: Wiesel: *Minden folyó a tengerbe siet*. 123-124.

⁹⁵ A főszereplő apja halálakor ezt állítja: „A lelkem legmélyén, ha akkor megvizsgálom meggyöngült lelkiismeretemet, talán olyasmit leltem volna, hogy: végre szabad vagyok!...”. Éjszaka 124. Nuit 116.

saját korábbi képét látja, hanem egy hulla feledhetetlen (vagyis feldolgozhatatlan, el nem tűnő) tekintetét.

Tehát Wiesel könyvében a valódi, személyes-történeti utazás és a lágerélmény metaforikusan telődik: az „ártatlan”, hívő, közösségi világból az Istentől elhagyatott (vagy ha radikálisabban akarjuk értelmezni: Isten létének lehetőségétől megfosztott), egyéni-biológiai szintre redukált „halott” világba tartó úttá válik.⁹⁶ Metaforikájában némiképp hasonló ehhez, bár viláértelmezése terén különbözik Levi többször említett alapvető emlékirat-szövege, az *Ember ez?*. Egyszerre érzékelteti a két nézőpont hasonlóságát és a két szerző kulturális háttérének különbségét, ha összehasonlítjuk a műveket szervező legfőbb metaforákat, analógiákat. Míg a hívő zsidó közegben nevelkedett Wiesel, amint azt láthattuk, alapvetően a vallás és annak halála felől értelmezi Auschwitzot, addig az olasz értelmiségi Levi leginkább a klasszikus kultúra és azon belül a dantei pokoljárás párhuzamai segítségével igyekszik a koncentrációs tábor tapasztalatát interpretálni és közvetíteni (bár, mint azt hamarosan látni fogjuk, a vallási beszédmód és utalások rejtettebben ugyan, de Levinél is meghatározóak). Talán elég, ha néhány rövid részletet idézek a könyvből ahhoz, hogy lássuk, hogyan is működteti Levi Auschwitz világának közvetítésére a nyelvet. Rögtön a mű elején, a lágerbe való megérkezés epizódjainál rendkívül látványos utalások és analógiák olvashatóak a tábor univerzumának érzékeltetésére. Az első (*Az utazás* című) fejezet legvégén a következő – más holokauszt-szövegekben is gyakorta előforduló – jelenet olvasható:

„A német felgyújtja a zseblámpáját, s nem kiabál velünk, hogy így hitvány férgek, úgy hitvány férgek, hanem udvarias nyíltsággal egyenként megkérdezi tőlünk, hogy van-e nálunk pénz vagy karóra, ha igen, adjuk neki, úgyse lesz rá szükségünk. Ez nem parancs, nem utasítás, rögtön látjuk, hogy Kharónunk egyéni kezdeményezéséről van szó”.⁹⁷

Néhány sorral később, *A mélyben* című fejezet elején a táborba érkezéskor Auschwitz bejáratának feliratával kapcsolatban az elbeszélő még feltűnőbb asszociatív analógiával él:

„A teherautó megállt, s elénk tárult egy nagy kapu, fölötte a jól megvilágított felirattal (álomomban még most is üldöz az emléke): ARBEIT MACHT FREI, a munka szabaddá tesz. (...) Ez maga a pokol. Ma, napjainkban így néz ki a pokol: egy nagy, üres helyiség, mi alig állunk a lábunkon, a csapból csöpög a víz, de nem ihatunk belőle, csak várunk valami bizonyosan borzasztóra, de nem történik semmi, nem és nem történik semmi”.⁹⁸

Jól látható, Levi írásmódja annyiban mindenképp hasonló Wieseléhez, hogy egy utólagos, visszatekintő perspektívából írja le az eseményeket, olyan tudás

⁹⁶ Nem véletlen, hogy a Wiesel-művet elemző szakirodalom gyakorta hozza kapcsolatba *Az éjszakát* a korabeli francia egzisztencialista regényekkel. Langer például elemzésében egyenest Camus: *Sziszüphosz mítosza* című könyvével rokonítja a Wiesel-könyv világlátását. Vö.: Langer: I. m. 78.

⁹⁷ Levi, Primo: I. m. 22. – a továbbiakban: *Ember*.

⁹⁸ *Ember* 23.

birtokában melyet a nála már az elejétől fogva az európai kultúrkincsből vett analógiák közvetítenek: a raboktól a pénzüket elvenni akaró német őrről az elbeszélő az alvilág révészére, Kharónra asszociál (akinek a halottaknak fizetni kellett, hogy lelküket átvigye a folyón), a híres-hírhedt auschwitz kapuról pedig (bár ezt a narrátor nyíltan nem mondja ki) Dante *Poklának* felirata jut eszébe. A kapu feletti mondat dantei allúziója egyébként egyáltalán nem ritka a koncentrációs táborokról szóló emlékezésekben (bár Levi műve már viszonylag korai keletkezése miatt is az egyik első ilyen jellegű leírás). Mint Debórah Dwork és Robert Jan van Pelt egy közös szövegükben kifejtik, a felirat sajátos szimbolikus értelme már egy később kialakuló diskurzus eredményeként jött létre. Bár maguk az Auschwitzba deportált áldozatok jórészt nem is látták magát a kaput, „Mégis, emlékeinkben úgy cseng vissza a felirat a kapu fölött, mint Dante »Lasciate ogni Speranza«-jának (»hagyj fel minden reménnyel«) modern verziója ... Poklának bejáratánál”.⁹⁹

Dante Poklára való utalások több helyütt is előfordulnak Levinél. A tábori élet „beavatási sorozatának” egyik első állomása például az, amikor az elbeszélő egy jégcsap segítségével próbálja gyötrő szomjúságát enyhíteni, ám egy német őr azonnal ott terem, és kiüti kezéből. A főhős logikus kérdésére („Warum?”), csak ennyi a válasz: „Hier ist kein Warum (Itt nincs olyan, hogy miért)”. A tábor logikátlanságát (vagy az esetleg benne rejlő titkos logika átláthatatlanságát) a narrátor ekkor ismét egy Dante-szöveghellyel állítja párhuzamba:

„Itt nincsen Szentkép...
Itt más a fürdés, mint a Serchióban”.¹⁰⁰

Levi nézőpontjának furcsa paradoxonja, hogy bár a szerző e művében és későbbi esszéiben is többször hangsúlyozza ateizmusát, a koncentrációs tábor világa mégis egyfajta *negatív transzcendenciaként* ábrázolódik. Ezt egyfelől az az említett pokol- és alvilágmetaforika mutatja, mely a tábor világának, a l'univers concentrationelle-nek a kifejezéshez újra és újra olyan analógiákat használ, melyek vagy a görög mitológiából vagy a keresztény kultúrkörből származnak. Am ezek az analógiák tulajdonképpen fordítva működnek, mintha hagyományos értelemben használnánk őket: *nem* arról van szó, hogy a koncentrációs tábor hasonlít a pokolhoz, hanem éppen a megfoghatatlan, elképzelhetetlen pokol konkretizálódik, s hasonlítódik a láger nagyon is konkrét, ám nehezen közvetíthető tapasztalatához. Ezt például jól mutatja Levinél az a jelenet, mely a táborban eltöltött éjszakákat próbálja leírni, a rabokat, akik „Álmukban esznek: ez is kollektív álom. Kegyetlen álom; aki Tantalosz mítoszát kitalálta, annak ismernie kellett. Nemcsak látszik az étel, de a maga kézzelfogható, egyedi, konkrét valóságában meg is jelenik. Érezni gazdag és intenzív illatát; van, aki a szájához is viszi a kezét, s aztán valami –

⁹⁹ Dwork, Debórah – Van Pelt, Robert Jan: Reclaiming Auschwitz. Idézi: Ezrahi, Sidra DeKoven: *Auschwitz ábrázolásmódja*.

¹⁰⁰ http://www.multesjovo.hu/hu/content_one.asp?ID=61&PrintedID=1. 3. Ember 32-33. Az idézet az *Isteni színjáték* első részének XXI. fejezetéből való.

mindig valami más – miatt hoppon marad. Az álom szertefoszlik, elemeire hull, de pillanatok alatt összeáll megint, s hasonlóképpen, némi változtatással kezdődik újra: és ez így megy megállás nélkül mindannyiunkkal minden éjszaka, amíg csak tart az álom”.¹⁰¹ Vagyis itt nem egy élmény analogikus közvetítéséről van szó, inkább arról, hogy a táborlakók félelmetesen konkrétan élik meg azt a tantaloszi kint, mely számukra nap, mint nap adott, „hétköznapi” realitás.

Ugyanígy működik Levi másik fontos, többször visszatérő analógiája: a táborban uralkodó soknyelvűséget és az ebből adódó kommunikációképtelenséget és magányt Bábelhez hasonlítja (pontosabban a bábeli állapot konkretizálódik a táborban). Az egyik első táborbeli alaptapasztalatát például így írja le az elbeszélő: „A nyelvi zűrzavar mélyben tengő életünk egyik legfontosabb velejárója: örök Bábel vesz bennünket körül, melyben azelőtt sosem hallott nyelveken mindenki parancsokat és fenyegetéseket üvöltözik”.¹⁰² Nem csak a nyelvzavar szempontjából „bábeli” azonban a tábor, hanem, mint egy helyütt olvasható, nagyon is valóságában analóg a két esemény: Auschwitzot ugyanaz a hübrisz működteti, ám ez már nem egy példázat vagy eredetmonda, hanem az itt és most tényleges tapasztalata. Az elbeszélő megfigyelése szerint, az Auschwitz melletti üzemet, Bunát

„a gyűlölet kötőanyaga tartja össze, a gyűlöleté és a széthúzásé, mint Bábel tornyát – így is nevezzük egyébként: Babeltrum, Bobeltrum; és uraink tébolyult gigantomániáját, az Isten és az emberek iránt – miurántunk – érzett megvetését gyűlöljük benne. És ma is, mint a régi történetben, érezzük, maguk a németek is érzik, hogy átok ül, mégpedig nem transzcendens és isteni, hanem immanens és történelmi átok ezen a szentelen építményen, amely a nyelvek összevisszaságára alapozódott, s az eget kihívni emeltetett, mint egy kőkáromkodás”.¹⁰³

Ahogy azt egy tanulmányában Paul Ricoeur kifejti, mindegyik, a rossz és a bűn eredetét ábrázoló mítosznak az a legfőbb funkciója, hogy az ember jelen léthelyzetének kialakulását úgy mutassa be, hogy azt egyszersmind egy „ kozmikus horderejű eredettörténetbe ágyazza bele”.¹⁰⁴ Vagyis a mítosz magyarázó funkciója: a jelen nyomorúságos állapotát a korábbi, eredendő bűn vagy véték okozza. Ugyanez jellemző a pokol-mítoszokra is, hiszen az ott bűnhődők nagyon is megérdemelten szenvednek. Ám Levinél Auschwitzban az egész a visszajára fordul: Bábel mítosza nem visszamenőleg magyaráz egy adott léthelyzetet, hanem konkrétan megvalósul, ám indokolhatatlan, mivel a bűnt (akárcsak a Tantalosz-analógia esetében) nem azok követték-követik el, akik bűnhődnek, szenvedésük nem legitimálható. Így az eredet- és bűnmítoszok konkretizálódásukkal visszamenőlegesen is érvénytelenítődnek, pontosabban újra-megszületnek, egy új, egészen más értelmű világmagyarázati

¹⁰¹ *Ember* 75.

¹⁰² *Ember* 44.

¹⁰³ *Ember* 90-91.

¹⁰⁴ Ricoeur, Paul: A rossz: kihívás a filozófia és a teológia számára. Ford.: Lőrinszky Ildikó. In: *Uő: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. és vál.: Szegedy Maszák Mihály. Osiris, Budapest, 1999. 93-115. (itt: 97.)

rendszer kezd kibontakozni általuk. Nem véletlen, hogy e világmagyarázati rend közvetítésével kapcsolatosan Levi saját és társai helyzetét többször hasonlítja a prófétákéhoz, bár e sors már nem valamiféle isteni elhivatásból adódik, hanem éppen ezen elhivatottság (és értelem) hiányát fejezi ki. A táborba érkezéskor a narrátorban a totális megaláztatás közös tapasztalata mintegy megvilágosodásként jelenik meg:

„Akkor döbrentünk csak rá, hogy erre a gyalázatra, ember voltunk megcsúfolására nem találunk szavakat. Egy pillanat alatt, szinte prófétai megvilágosodás révén, belénk hasított a felismerés: megérkeztünk a mélybe”.¹⁰⁵

Később, a foglyok közös történeteivel kapcsolatban a következő olvasható:

„Mesélgetjük őket egymásnak esténként, az egyik Norvégiában, a másik Olaszországban, Algériában vagy Ukrajnában esett meg, egyszerűek és fölfoghatatlanok, akár a bibliai történetek. De talán nem egy új biblia íródik itt?”.¹⁰⁶

Talán a leglátványosabb és a legeggyértelműbb Bibliára utaló példa egy konkrét újszövetségi idézet, mely Levinél, amellet, hogy eredeti konnotációját is óhatatlanul megőrzi, új értelmet kap. A tábor hétköznapijait leírva az elbeszélő megjegyzi:

„A történelemben és az életben időnként az a kegyetlen törvény érvényesül, mely szerint »akinek van, annak adatik, akinek nincs, attól elvesznek«. A lágerben, ahol egyedül van az ember, és ahol tiszta formában nyilvánul meg a létért való küzdelem, nyíltan az egyenlőtlenség mindenki által elfogadott törvénye érvényesül”.¹⁰⁷

Az idézet Máté Evangéliumából való („Mert akinek van, annak adatik, és bővelkedik, akinek pedig nincs, attól az is elvétetik, amije van”),¹⁰⁸ s ott egészen mást jelent, mint Levinél. Jézus a magvető példázata után mondja ezt, a mondat értelme a parabolák megértésével kapcsolatos: csak a megtért kiválasztottak, akik szívükben hordják az Igét, érthetik meg szavait. Jézus szózatának folytatása („Azért beszélek nekik példázatokban, mert látván nem látnak, és hallván nem hallanak, és nem értenek”¹⁰⁹) Ézsaiás könyvének egyik passzusára utal: a prófeta isteni elhivatásakor kapja az Úrtól a parancsot: „Menj, és mondd meg e népnek: Hallván halljatok, de ne értsetek, látván lássatok, de ne ismerjete!”.¹¹⁰ Azzal, hogy Levi beemeli ezt a szöveghelyet művébe, értelmezését kitágítja, és két irányba viszi tovább. Egyfelől saját beszédmódjának profetikus konnotációját erősíti, s a leírtakat példázatszerűvé emeli, azaz olyan tapasztalatot próbál meg kinyilvánítani és kifejezni, mely alapvetően túl van a nyelven, csak analogikusan, parabolisztikusan lehet a hétköznapi, átlagtapasztalat számára közvetíteni. Vagyis, ha negatív módon is,

¹⁰⁵ Ember 29.

¹⁰⁶ Ember 81.

¹⁰⁷ Ember 111.

¹⁰⁸ Máté 13/12. Az általam használt kiadás: Biblia. Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest, 1990. 17.

¹⁰⁹ Máté 13/13.

¹¹⁰ Ézsaiás könyve 6/9. 653.

de a valóság transzcendentálódik: a valós élmény válik parabolisztikussá, melynek végső jelentette – ahogy azt Ricoeur egy másik írásában kifejti – az emberi (és a vallási) határtapasztalat.¹¹¹ Másfelől azonban, amellet, hogy Levi óhatatlanul utal a konkrét szöveghelyre, annak értelmét teljesen átalakítja, illetve a Jézus-szózat metaforicitását literalizálja: az „akinek van, annak adatik...” minden földöntúli értelme elvész, s a lehető „leghétköznapiabbá” válik: a táborban uralkodó legkonkrétabb és legteljesebb igazságtalanság kifejezője lesz. Tehát ezen intertextuális utalásnak tulajdonképpen kettős funkciója van, és kettős retorikai játék megy rajta keresztül végbe: egyszerre literalizálja a metaforát, utal a legsivárabb valóságra és ezt a valóság-tapasztalatot metaforizálja, emeli parabolává.¹¹²

Azonban Levinél mindezek ellenére a vallási és kulturális utalások nem egyszerűen azt fejezik ki, hogy a holokauszt során az európai kultúra és a keresztény hagyomány megtagadtatott, hanem sokkal bonyolultabb a helyzet, mivel bár a táborbeli állapot konkretizálja és érvényteleníti a keresztény kultúrkört, mindazonáltal a homlokegyenest ellenkező nézőpont is megjelenik: mégis éppen maga a kultúra lesz az az utolsó mentsvár, amely segít a túlélésben s a humanizmus továbbvitelében. Ezt egyrészt az *Ember ez?* egyik, *Odüsszeusz éneke* című fejezete,¹¹³ másrészt pedig Levinek egy későbbi, *Az értelmiségi Auschwitzban* címet viselő esszéje¹¹⁴ mutatja. Ebben az esszében a szerző *A szellem határán* című Jean Améry-írással¹¹⁵ vitatkozva fejti ki nézeteit a kultúrával és a „kultúra emberével”, az értelmiséggel kapcsolatban. Szövegében Améry saját auschwitzi élményeit számba véve azt a kérdést vizsgálja, hogy milyen szerepe lehet a kultúrának, és a kultúra embere milyen sorsot kényszerült felvállalni a koncentrációs tábor univerzumának létállapotában. A német szerző érvelése és következtetése meglehetősen lehangoló: szerinte a sok évszázados szellemi hagyomány, az európai kultúra és annak birtoklása nemhogy semmit sem segített a túlélésben, de egyenesen hátráltató tényezőnek számított: az értelmiségi mind fizikailag, mind pedig szellemi magatartása folytán sokkal hátrányosabb helyzetbe került, mint szellemi, kulturális javakkal kevésbé felvértezett társai. Ám Améry szerint nem ennyire egyszerű a dolog, illetve a koncentrációs táborban a „szellem embere” sokkal mélyebb, sivárabb tapasztalatra tehetett szert: nem csak arról van szó, hogy az értelmiségi gyakorlatilag semmire sem tudta felhasználni tudását, szellemi birtokát, sokkal inkább arról, hogy azok az alapelvek lehetetlenedtek el, melyre korábban egész életét építette. A kulturális javak az ellenség kezébe

¹¹¹ Vö.: „...a parabolisztikus (közmondásszerű, kinyilatkoztató) nyelv végső jelöltje az az emberi tapasztalás, amely *határtapasztalatok* köré épül, s amelynek nyelvi megfelelői a vallásos beszéd *határkifejezései*” (kiemelések a szerzőtől). Ricoeur, Paul: *Bibliai hermeneutika*. Ford.: Mártonffy Marcell. In: Uő, Paul: *Bibliai hermeneutika*. Hemeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995. 51-146. (itt: 57.)

¹¹² Vö. Ricoeur tanulmányának parabola-definícióját, miszerint az egy narratív forma összekapcsolása egy metaforikus folyamattal. Ricoeur: I. m. 56.

¹¹³ *Ember* 138-147.

¹¹⁴ Levi, Primo: *Az értelmiségi Auschwitzban*. Ford.: Betlen János. In: Uő: *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Európa Kiadó, Budapest, 1990. 160-188.

¹¹⁵ Améry, Jean: *A szellem határán*. In: Uő: I. m. 17-40.

kerültek vagy éppen jelentéstelenné váltak, az esztétikum és az etikum totálisan átértékelődött, és minden olyan érték, melyre az értelmiségi korábban világképét építette megsemmisült, kiüresedett. Améry látásmódjának legkétségbeesettebb és -kétségbe ejtőbb végkövetkeztetése az, hogy a tábor világa tulajdonképpen nem egy extrém szituáció, legalábbis olyan értelemben semmiképp, hogy valami egyszeri, pillanatnyi eltévelyedés, kikökenés lenne, hanem inkább valamiféle reveláció: itt mutatkozik meg az a valódi létstruktúra, melyet éppen a sok évszázados kultúra próbált meg elkendőzni. Mint esszéjének vége felé Améry kifejti:

„Olykor néha eszünkbe jutott talán az alemannok földjének gonosz varázslója, aki azt mondta, hogy az embernek a létező csak a lét fényénél jelenik meg, de hogy a fény miatt megfélemedezett róla. A létről, csak úgy. De hát a lágerben még meggyőzőbben kitűnt, mint odakint, hogy a létezővel és a létet megvilágító fénnel nincs mit kezdeni. A *lét* jelenthetett éhséget, a *lét* jelenthetett kimerültséget, a *lét* jelenthetett betegséget. De azt mondani, hogy általánosságban lett volna *lét* – ennek nem volt semmi értelme. (...) Más szóval: sehol a világon nem volt a valóságnak akkora hatóereje, mint a lágerban, sehol másutt nem volt a valóság annyira valóságos. (...) Miként a szótlanul, ridegen álló falakról és a szélben csattogó zászlókról szóló vesszők, úgy a filozófiai kijelentések is elveszítették transzcendens voltukat, és részint tárgyilagos megállapításoknak, részint pusztán fecsegésnek tunkak elöttünk: ha mondtak valamit, triviálisnak tunkak, és ha nem tunkak triviálisak, akkor már nem mondtak semmit. Ahhoz, hogy rájőjjünk erre, nem volt szükségünk szemantikai elemzésre, sem pedig logikai szintakszisra: elég volt egy pillantást vetni az őrtornyokra, elég volt beleszagolni az égő emberi hús szagát hozó szélbe”.¹¹⁶

A szövegrészben szereplő két utalás a kultúra két meghatározó szférájára irányul: Heidegger (a filozófus élettörténete miatt erősen negatív konnotációjú) filozófiájára és Hölderlin költészetére. Az *élet felén* végének metaforája tárgyiasul, s így elveszti értelmét és esztétikai hatását, a heideggeri létfilozófia pedig a valóság legmélyebb szférájába való belepillantással totálisan jelentéstelenné válik. Mint a bekezdés végéből nagyon pontosan látszik, nem arról van szó, hogy a költészetnek és a létfilozófiának *ott*, Auschwitzban nincs értelme, éppen hogy *ott van értelme*, amennyiben kiderül, hogy amit korábban értelemben hittek, az csupán játék, a valóságot elkendőző csillogó burok. Améry itt tulajdonképpen a modernitás humanizmusának egyik kulcsfogalmát, a művelődés, a Bildung eszméjét kritizálja, pontosabban azt próbálja kimutatni, hogy a korábbi évszázadokban meghatározó művelődés, a „képzés révén felemelkedni a humanitásig”¹¹⁷ ideáját a koncentrációs tábor világa egyszer s mindenkorra eltörölte. A táborokban csak két embertípus tudott úgy túlélni, hogy közben korábbi életszemlélete nem bomlott szét: a – mondjuk így – „hétköznapi”, közember, aki korábban is az „erős felfalja a gyengét” elve szerint szervezte életét, s megtanulta a túlélési stratégiákat (vagyis a lágervilág „csak” a kinti élet meghosszabbítása volt számára); illetve azok az értelmiségiek, akik az itteni létstruktúrát valamilyen ideológia narratívumába tudták helyezni. Ez utóbbiak (Améry a vallást és a marxizmust említi) képesek

¹¹⁶ Améry: I. m. 38.

¹¹⁷ Herdert idézi Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984. 31.

voltak a koncentrációs tábor egy történet szerves elemének, átmeneti epizódjának tekinteni, s a majdani megváltás (legyen az isteni igazságszolgáltatás vagy a kommunizmus győzelme) biztos tudatában megpróbálni átvészelni szenvedéseiket. Ám a nem vallásos és nem kommunista értelmiségi csak azt láthatta, hogy az eddig biztos alapnak hitt narratívum, a kultúra és a humanitás elbeszélése totálisan megsemmisült, így önnön identitásának minden alapja megszűnt, nem csak a tábor világában nem volt képes a biológiai túlélésen kívül bármilyen életszervező elvet találni, de az is világossá vált számára, hogy korábbi, humanista életmódja is az önámításra, a hazugságra épült. Mint a szerző szövegének végén kifejti, az értelmiségi Auschwitz révén mindenképp valamilyen mélyebb tudás birtokába került, ám ez éppen a tudás és a kultúra értéktelenségének felismerése.

„A szó mindenütt meghal – írja Améry –, ahol a valóság totális igényével lép fel. Számunkra rég meghalt. És még azt az érzést sem hagyta maga után, hogy elhunytát sajnálnunk kellene.”¹¹⁸

Levi esszéjében máshogy látja a kultúra szerepét, pontosabban nem tagadja Améry látteleetének elvi létjogosultságát, egyszerűen csak azt mondja, számára nem így működtek a dolgok, neki olykor éppen a kultúra volt segítette elő a túlélést, illetve bizonyos ritka pillanatokban hozzájárult ahhoz, hogy akkor is, ott is embernek érezhesse magát. Hogy Levi válaszát a korábban a szerzőről elmondottakhoz kössem, szövegeiben véleményem szerint a koncentrációs tábor univerzumának két, meglehetősen különböző pólusa jelenik meg. Az egyik, a Levi-szövegek túlnyomó többségében megfigyelhető jelenség a keresztény és görög párhuzamokkal érzékeltetett pokoli, bűnös, sivár létállapot melynek talán legerőteljesebb kifejeződése egy másik Levi-esszében olvasható. Itt a foglyok legfőbb, mindennapjaikat meghatározó életérzéséről írva ismét egy hajdani bibliai jelenet újra-megvalósulását véli felfedezni:

„...mindenkit szűnni nem akaró nyomasztó érzés gyötört viszont: neve nincs, csak annyit tudni róla, hogy megmérgezi az emberek álmát. Neurózisnak nevezni nevetségés egyszerűsítés volna. Talán közelebb járunk az igazsághoz, ha egyfajta ősi szorongásra ismerünk benne, arra, amelynek visszhangja a Teremtés Könyvének második versszakából csendül ki: a »tóhu-va-bóhu« történelem előtti szorongását, a pusztaság és üres Földét, azét a világegyetemét, amely moccani sem tud Isten lelkének súlya alatt, de amelyből az ember lelke hiányzik, mert még meg sem született, vagy már régen kihunyott.”¹¹⁹

Itt úgy gondolom, ismét az fejeződik ki, amit az *Ember ez?*-zel kapcsolatban negatív transzcendenciaként határoztam meg: a táborban egy olyan kifejezhetetlen létállapot valósul meg és fordul a visszájára, melyet a Biblia a teremtés kezdeti stádiumaként ír le („A föld még kietlen és pusztaság volt, a mélység fölött sötétség volt”¹²⁰). E bibliai világállapotra két dolog jellemző. Egyfelől *nincs benne még idő*, a teremtés első aktusa ugyan, de a Bibliában még

¹¹⁸ Améry: I. m. 40.

¹¹⁹ Levi, Primo: A szégyen. In: *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. 85-108. (itt: 105.)

¹²⁰ Mózes első könyve 1/2. 5.

az első isteni Ige („Legyen világosság!”) előtt, s az első időpontkijelölést megelőzően jön létre,¹²¹ másfelől pedig – az előbbivel összefüggésben – ember nélküli, a teremtés első tette ugyan, de csupán az alaktalan ősanyagnak és a fény hiányának, a sötétségnek a létrehozása. Mindkét tulajdonság a koncentrációs tábor univerzumának sajátsága is: az *Ember ez?*-ben a láger egyik legfőbb attribútuma éppen az időtlenség, állandó változatlanóság (nem véletlen, hogy a műnek csak az elején és a végén – az elfogatás és a felszabadulás napjaiban – vannak konkrét dátummegjelölések, ami közte történik az inkább epizódokra bontott „állókép-leírás”),¹²² az emberi mivolt elvesztése pedig ahogy az önéletrajzi szöveg címe és az idézett esszészíriatlet vége jelzi, a táborlakók esszenciális sajátsága.

Ám Levinél megfigyelhető egy másik pólus is, ahol saját élménye szélsőségesen ütközik Améryével. Levinél ugyanis az európai kultúra az, amelybe még bele lehet kapaszkodni, s ami segíthet a túlélésben s az emberiség megőrzésében. Az *Odüsszeusz éneke* című fejezet különös epizódja, melyben az elbeszélő Jeant, az elzászi diákot próbálja az *Isteni színjáték* Odüsszeusz-fejezetének segítségével olaszul tanítani, jól mutatja, hogy Levi még hisz a kultúrában, s a hagyományt, a humanista értékrendet minden körülmények közt tarthatónak, lerombolhatatlannak tekinti. Bizonyára nem véletlen, hogy éppen a *Színjáték* egyik legismertebb, a Dante-recepcióban évszázadokig a humanizmus és az emberi haladás hirdetőjeként értelmezett fejezete kerül elő,¹²³ s amikor az epizód híres szakasza hangzik fel („*Gondoljatok az emberi erőre: / nem születtetek tengni, mint az állat, / hanem tudni és haladni előre!*”), az elbeszélő valamiféle kivételes, „szent pillanatként” éli meg, melyet így kommentál:

„... talán a színtelen fordítás és a száraz, sietős magyarázat ellenére is elért hozzá az üzenet, megérezte, hogy rá vonatkozik, hogy minden gyötrődő emberre vonatkozik, s miránk kiváltképpen; és hogy miránk kettőnkre vonatkozik, akik efféle dolgokon merünk gondolkodni, miközben vállunkon ott a leveses üst rúdja”.¹²⁴

E revelatív pillanat az elbeszélő számára még a bábeli nyelvzavart is képes megtörni, a kultúra, a sok évszázados hagyomány és a haladásba, a mindennek feletti túlélésbe vetett hit még itt sem tűnik el.¹²⁵ Esszéjében Levi Améryvel

¹²¹ Vö. Szent Ágoston kommentárját: Augustinus, Aurelius: *Vallomások*. Ford.: Városi István. Gondolat, Kiadó, Budapest, 1987. 392-394.

¹²² Sőt, a könyv elején Levi az időbeli határok kijelölését olyan attribútumként írja le, mely csak a frissen érkezett foglyokra jellemző, akik régóta ott vannak, már semmiféle távlati időben nem gondolkodnak. „... És vajon meddig? A régi foglyok persze nevetnek ezen a kérdésen: erről ismerni föl az újakat. Nevetnek rajta, és nem szólnak rá semmit, nekik a távoli jövő kérdése hónapok, évek óta elvesztette már a jelentőségét, háttérbe szorult a közeljövő sürgetőbb és kézzelfoghatóbb kérdései mögött: mennyi ennivaló jut nekik aznap, havazik-e, lesz-e szénkirakás.” *Ember* 41-42.

¹²³ Az Odüsszeusz-rész reneszánsz, humanisztikus jellegű értelmezéseivel kapcsolatban lásd: Bán Imre: Dante Ulyxese. A Pokol XXVI. éneke. In: Uő: *Dante-tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1988. 137-145.

¹²⁴ *Ember* 145.

¹²⁵ Ha e jelenetnek is valamiféle vallási megfelelőjét keressük, akkor Bábelrel szemben afféle pünkösöd-analógiaként fogható fel, hiszen a „próféta” „nyelveken szólva”

vitatkozva ugyanezt a jelenetet idézi fel újból, s ott konkrétan annak bebizonyítására szolgál, hogy a kultúra maradt az egyetlen olyan szféra, ahol korábbi, elfeledettnek hitt, ám még nagyon is létező énjéhez visszanyúlhatott, saját identitását újra-megerősíthette. Mint a szövegben a szerző írja, a Dante-idézet elszavalása

„Lehetővé tette, hogy visszanyúljak a múltamhoz, kimentsem a feledésből, és megszilárdítsam vele az identitásomat. Arról győzött meg, hogy az agyam a mindennapi szükség szorítása ellenére sem szűnt meg működni. Nagyobb rangra emelt a magam és a beszélgetőtársam szemében. Tiszavirág-életű, de nem értelmetlen, sőt felszabadító és másoktól megkülönböztető pihenőhöz juttatott: szóval lehetővé tette, hogy visszataláljak önmagamhoz”.¹²⁶

2.2 „Egy új, iszonyatos kultúra alapjait rakjuk le.”¹²⁷

Mint az eddigi példákból és fejtegetésekből talán látható, a holokauszt-szövegek, bár egy kivételes, a mindennapos emberi tapasztalatokon túli élményt próbálnak közvetíteni, ám szükségképpen csak valamilyen adott kulturális hagyományba beágyazottan tehetik ezt meg. Emellett e művekben tematikus és nyelvi szinten is leképeződik azzal a tradícióval, kultúrával való ambivalens kapcsolatuk, melyből saját nézőpontjukat megfogalmazzák. E viszony több szinten is ellentmondásos. Egyfelől a tárgyalt szövegek azt fogalmazzák meg, hogy a korábbi, kétségtelennek, folytonosnak és töretlennek hitt hagyomány Auschwitz felől visszamenőlegesen felülíródik, elveszíti létjogosultságát. Mint láttuk, ez Wieselnél a vallási tradíció, ember-Isten közvetlen kapcsolatának megléte és az isteni gondoskodásba vetett hit, Amérynél pedig a Bildung eszméjének értéke, a humanitásra alapozott (klasszikus) kultúra. Levinél a helyzet nem ennyire egyértelmű, hiszen szövegei bár a klasszikus és bibliai tradíció konkretizálódva átértelmeződését hangoztatják, emellett (ahogy azt az Odüsszeusz-jelenet mutatta) ha csak bizonyos revelatív pillanatok erejéig, de mégis ott van a korábbi kultúra értékébe és túlélőképességébe vetett bizalom. Ám szövegeikben tulajdonképpen Wiesel és Améry is ambivalensen viszonyul a vallás és a kultúra elvesztéséhez, hiszen nyelviileg mindketten benne maradnak abban a hagyományban, amelynek leértékelődését megfogalmazzák. Wiesel az Isten és az Apa halálát a zsidó (és rejtetten a keresztény) kultúrkör metaforáival, analógiáival mutatja be, egy sok évszázados jól megalapozott vallási tradíció elvesztését éppen azon hagyomány képiségén keresztül fejezi ki. Améryvel kapcsolatban pedig egy esszéjében már Kertész Imre megfigyeli, hogy a német szerző a művelődés és a

közvetíti az üzenetet. A Bábel-mítosz és a pünkösdi esemény összefüggésével kapcsolatban lásd: Frye, Northrop: *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*. Ford.: Pásztor Péter. Európa Kiadó, Budapest, 1996. 269.

¹²⁶ Levi: Az értelmiségi Auschwitzban. 176.

¹²⁷ Borowski, Tadeusz: Nálunk, Auschwitzban. Ford.: Fejér Irén. In: Uő: *Kővilág. Válogatott versek és elbeszélések*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 1999. 73-116. (itt: 105.)

kultúra elértéktelenedését alapvetően a *klasszikus kultúra nyelvén* fogalmazza meg.

„Améry a megtagadott szellemhez fordul. – írja Kertész – (...) Könyvének, amelyről ma beszélünk, már a címe is: *Túl bűnön és bűnhődésen* – egyszerre utal Dosztojevszkijre és Nietzschére. Egy másik könyvének ezt a címet adta: *Unmeisterliche Wanderjahre*, a *Wilhelm Meisters Wanderjahr*ra való utalással egyenesen Goethét idézve meg tanúkihallgatásra. Nyelve a legjobb német irodalmi nyelv, stílusát a francia esszé csiszolta borotvaélesre. Auschwitzban nem segített neki a szellem, de Auschwitz után a szellemet hívta segítségül, hogy az ellene emelt vádját megfogalmazza. A kultúrából nem talált kiutat, úgy lépett át a kultúrából Auschwitzba, majd Auschwitzból megint a kultúrába, mint egyik lágerből a másikba, s az adott kultúra nyelve és szellemi világa úgy zárta körül, akár Auschwitz szögesdrótkerítése.”¹²⁸

Ez a tradícióval-nyelvvel-kultúrával való ellentmondásos viszony azonban semmiképpen sem tekinthető a korai holokauszt-szövegek hibájának, inkább egy olyan jellemzőnek, melyet két egymással nagyon szorosan összefüggő irányból magyarázhatunk. Egyfelől, bár Auschwitz világa alapvető törést jelent a korábbi élethez képest, ám amennyiben az elbeszélő értelmezni akarja ezt, csak azok között a kulturális keretek között teheti meg, melyek között korábbi – és későbbi – életét élte. Más szavakkal: azok a kulturális (prenarratív, prefiguratív) sémák, melyek korábbi létét (és énjét) meghatározták, alapvető értelmezési keretül szolgálhattak a benti viszonyokra is, még akkor is, ha a keretek adta mélyebb értelem-összefüggéseket éppen ezen körülmények kérdőjelezték meg. Ahogy az Améry-szövegben olvashatjuk a szerzőnek annak idején egy konkrét szituációról mintegy ösztönösen a Hölderlin-költemény jutott eszébe, ám maga a vers már nem bírt értelemmel, azaz a működő sémák mögötti tartalom megszűnt. A Levi-féle revelációk pedig – ahogy láthattuk – afféle „szent pillanatok” lehettek csak, amikor a kultúra újra megmutatkozik, és segít az életben maradásban.

Nagyon nehéz és nagyon veszélyes dolog lenne elemezni, hogy e kulturális keretek mennyire működtek, vagy nem működtek a tábor világában, hiszen nincsenek róla személyes tapasztalataink, de olyan konkrét írásos beszámolók sem maradtak fenn, melyek ezen élményeket viszonylag közvetlenül reprezentálnák. (Sem a gettónaplók sem pedig az olyasféle ránkmaradt források nem tekinthetők ilyennek, mint például Anne Frank naplója, mivel ezek még egy olyan szituációról tudósítanak, ahol a közösség és a közös – kulturális – létmód valamennyire még működött.)¹²⁹ Amit tudunk

¹²⁸ Kertész Imre: A Holocaust mint kultúra. Előadás a bécsi egyetemen, 1992. In: Uő: *A száműzött nyelv*. Magvető Kiadó, Budapest, 2001. 72-91. (itt: 78-79.). Egyébként, ahogy azt Vári György kimutatja, e sajátos paradoxon (a kultúrának a kultúra nyelvén történő elutasítása) magára Kertészre is jellemző. Vö.: Vári: I. m. 179-189.

¹²⁹ Nem is beszélve arról a problémáról, hogy maguk a naplók hányféleképp olvashatók és értelmezhetők. Ebből a szempontból talán a legtanúságosabb Anne Frank naplójának utóélete, melynek különböző szövegkiadásai és feldolgozásai egészen eltérő interpretációkat hívtak életre. Ezzel kapcsolatban lásd: Lejeune, Philip: *A naplóját újraíró Anna Frank*. Ford.: Bárdos Zsuzsanna. In: Uő: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Szerk.: Z. Varga Zoltán. L'Harmattan, Budapest, 2003. 179-209.; illetve: Rosenfeld, Alvin H.: *Anne Frank és a holokauszt-emlékezet jövője*. Ford.: Kunos

róla, mind későbbi beszámolókból táplálkozik, olyan szövegekből, melyek már nem a közvetlen, hanem az emlékezet által közvetített élményt reprezentálják.

Vannak néha persze arra vonatkozó jelek is, hogy a szöveg szerzője visszatekintve, a mai emlékezet felől valahogy megpróbálja érzékeltetni a tábor világának bizonyos olyan – az előttől és az utántól radikálisan eltérő – elemeit is, melyek alapvetően nem ábrázolhatóak a lágeren kívüli nyelv segítségével. Ilyenek mondjuk Levinél a tábor totális logikátlanságára vagy az esetleges meglévő logika kiismerhetetlenségére utaló megjegyzései (például a „Hier ist kein Warum”-kijelentés vagy a szelekció-epizód esetlegessége), illetve szövegpoétikailag az, ahogy a szerző a tábor időviszonyait igyekszik megjeleníteni. A szövegben ugyanis két időintervallum képez határt: a letartóztatás, a deportálás valamint az utolsó napok, a megszabadulás. Csak itt találhatunk konkrét dátummegjelöléseket, köztük időjel nélküli, epizodikus, szaggatott beszámoló olvasható, mely arra utal, hogy a táborban teljesen más időviszonyok uralkodtak, mint azon kívül (de saját nézőpontunkból akár a láger időnkívülségéről is beszélhetünk). Emellett azonban Levi ábrázolása is ambivalens: bár a szöveg epizodikus, valami előrehaladó történet mégiscsak van (a megérkezéstől, az alárendelt helyzettől a vegyészvizsgán át a megmenekülésig): azaz a szöveg egésze már a „kint” nyelvén reprezentálja a túlélés folyamatát, történetét.

Másfelől, úgy vélem, a megfigyelt jelenségnek egy szélesebb magyarázata is van, melyet a tanúságtétel és a történetmondás feladatának nevezhetnénk. Ennek elemzéséhez ismét Levi kínálhatja a legjobb példát. Fentebb beszéltem arról, hogy az elbeszélő saját és társai helyzetét a prófétákéhoz hasonlítja. A próféta szerepe nem csak a két (isteni és emberi) világ közti átjárás, hanem egyfajta fordítói, történetmondói feladata is van: az isteni üzenetet továbbítja, fordítja az emberi világ nyelvére. A Levivel kapcsolatban kifejtett negatív transzcendencia fogalma e szerepre is érvényes: az elbeszélő a közösség történetmondója, aki a lágertapasztalatot közvetíti, meséli el azok számára, akik ezt szerencséjükre nem élhették át, hogy „látván lássanak”. Mindez természetesen összefügg az előző fejezetben említett társadalmi szereppel is: műveikben (Levi és Améry a könyveikhez írt Előszavakban, Wiesel pedig a jiddis változat végén) konkrétan reflektálnak arra, hogy a történetmondás, a tanúságtétel társadalmi funkcióval bír, legfőbb célja a „hírül adás”, valami olyan elmesélése, amit a legtöbb hajdani sorstárs már nem beszélhet el (mert nem jött vissza), vagy nem akar elbeszélni (mert képtelen megtörni a csendet).

Éppen egy olyan korszakban hárul rájuk a történetmondói szerep, amikor – ahogy azt egyik esszéjében Walter Benjamin megfogalmazta – e funkció (és a történetmondás mint olyan) egyre inkább eltűnőfélben van.¹³⁰ A Benjamin által leírt, az I. világháború utánra vonatkozó helyzet (amikor a katonák némán jönnek vissza, képtelenek történetbe foglalni tapasztalataikat) méginkább érvényes lehet erre az időszakra, s paradox módon éppen a túlélő, a trauma

Linda. In: Kovács Mónika (szerk.): *Holokauszt: történelem és emlékezet*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2005. 343-354.

¹³⁰ Benjamin, Walter: *A mesemondó*. Gondolatok Nyikolaj Leszkovról. Ford.: Bizám Lenke. In: *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1968. 94-114.

elszenvedője kénytelen a történetmondó szerepébe bújni. A közvetítés azonban csak az „evilág”, a hallgatóság kultúrájának a nyelvén lehetséges, így e történetmondó szerepéből kifolyólag is csak a kultúra nyelvét használhatja.

Ebből a szerepből adódóan a holokauszt-szövegekben a konkrét történetfilozófiai reflexiók is gyakoriak, hiszen a szerzők újra és újra kifejezik azt a benyomásukat, hogy Auschwitz eseményével olyan pontjához jutott el a történelem, mely, ha nem egyszeri eltévelyedésnek tekintjük (és a táborlakók meglehetősen nehezen tekinthették, tekinthetik annak), visszamenőleg felülírja a korábbi nagy történelmi elbeszéléseket, a haladáselvű történelemkonceptiót. Améry, említett esszéjében az értelmiségi lét egyik legfőbb hátrányának azt tekinti, hogy a humánus embere – művelődése során elsajátított szellemi toleranciájából kifolyólag – hajlamos elfogadni a lágerben adott játékszabályokat, elhinni, hogy a diktatúra és a népirtás politikája is legitim lehet, amennyiben a történelem nem igazságos, haladáselvű folyamat, hanem örök visszatérés vagy inkább stagnálás, hiszen állandóan az erősebbek, a mindenkor győztesek jogai érvényesülnek az elnyomottak felett. Améry bár alapvetően nem hisz (vagy nem mer hinni) egy ilyesfajta történelemfelfogás létjogosultságában, e nézetet inkább az értelmiségi helyzet túlflektáltságából eredezteti, mégis meglehetősen pesszimista történelemkonceptiót vall, ugyanis szerinte ha egy kultúra olyan „elitet” szül, mely csupán a hasonló játékszabályok elfogadására, a megváltoztathatatlan hitt helyzetbe való gyors beletörődésre képes, akkor e kultúra rossz irányba fejlődött, mivel egyszerre termelte ki az elnyomók rendjét és az elnyomásba beletörődni, azzal szemben bármit felmutatni képtelen értelmiségieket.

Borowski szövegei ennél sokkal radikálisabban pesszimista történelemképről árulkodnak. Egyik, *Nálunk Auschwitzban* című novellájában az elbeszélő szerelmének írt fiktív levelében nagyon konkrétan megfogalmazza azt a történelemfelfogást, mely tulajdonképpen a holokausztot nem botrányként, hanem az adott (éppen Auschwitz révén megismert) „valódi” világrenden belül teljesen „normális” és „természetes” folyamatként fogja fel. Bár a részlet meglehetősen hosszú, talán mégis érdemes idézni, mert nagyon világosan kiderül belőle a Borowski-szövegvilág történelemkonceptiója.

„Csak most nyílt fel a szemem, most értettem meg az ókor lényegét. – állítja a novella narrátora – Micsoda iszonyatos bűntény minden egyes piramis, szentély és görög szobor! Mennyi vér folyt el a római utakon, határvédő erődítményeken és városépítkezéseken! Az egész ókor voltaképp egy hatalmas koncentrációs tábor, ahol a rabnak homlokára égették szolgasága jelét, s keresztre feszítették, ha szökni próbált. Az ókor a szabad emberek szövetsége a rabok ellen!

Emlékszel, mennyire szerettem Platón? Most már tudom, hogy hazudott. Mert nem az idea tükröződik a földi dolgokban, hanem a verejtékes, véres emberi munka. Mert mi emeltük a piramisokat, fejtettük a márványt a szentélyekhez, a követ a birodalom országútjaihoz, mi evezünk a gályákon, és húztuk a faekét, s ők írták a dialógusokat és a drámákat, intrikáikat a haza neve mosta tisztára, ők harcoltak a határokért és a demokráciáért. Mi mocskosak voltunk, s tengettük nyomorúságos életünket. Ők gyönyörűek voltak, és szellemes diskurzusokat folytattak egymással.

Nem szép az, ami emberi kínból fogant. Nincs igazság, ami e kint feledtetné. Nincs jó, amely igazolná.

Mit tud az ókor rólunk? Ismeri Terentius és Plautus furfangos rabszolgáját, ismeri a Gracchusokat, s mindössze egyetlen rabszolga – Spartacus – nevét.

Ők csinálták a történelmet, s legyen az gyilkos, mint Scypius, vagy ügyvéd, mint Cicero vagy Démoszthenész, ismerjük őket. El vagyunk ragadtatva az etruszkok lemészárlásától, Karthágó elpusztításától, az árulásoktól, a fortélyoktól s fosztogatásoktól. A római jog! Törvények most is vannak!”¹³¹

Habár a Borowski-példa mutatja a leglátványosabban, de a holokausztszövegek egészére (és nem csak a szépirodalmi alkotásokra, hanem az esemény filozófiai megközelítéseire is) jellemző, hogy leggyakrabban egy olyan történetfilozófiai koncepciót vázolnak fel, mely a modernitás egyik legfőbb „nagy elbeszélését”, a haladáselvű, Egyetemes Történelem felfogását rombolja le, vagy kérdőjelezi radikálisan meg. Ahogy egy, a posztmodernről szóló kisebb írásában Lyotard megfogalmazza: „A modernt azok a »metaelbeszélések« jellemzik, amelyekről *A posztmodern állapotban* (...) van szó: az ész és a szabadság progresszív emancipációja, a munka (...) haladó vagy pusztító emancipációja, az egész emberiség gazdagodása a tőkés techno-tudomány révén, sőt ha magát a kereszténységet is a modernhez számítjuk, akkor a teremtmények üdvözülése a lélek megtérésével a vértanúi szeretettől a krisztusi elbeszéléshez. A hegeli filozófia mindezeket az elbeszéléseket egyesíti magában, és ebben az értelemben benne összpontosul a spekulatív modern. (...) Ezzel szemben az én feltevésém az, hogy a modern projektumáról (az univerzalitás megvalósításáról) nem lemondtak, nem elfelejtkeztek, hanem szétrombolták, »likvidálták« azt. Számos módja van a szétrombolásnak, számos névvel szimbolizálják. »Auschwitz« a modern tragikus »befejezetlenségének« paradigmatisz nevéként fogható fel”.¹³² Tehát azzal, hogy a holokausztszöveg bekövetkezett és bekövetkezhetett, világossá vált, hogy nem tartható többé egy olyan világmagyarázati elv, mely az emberiség történetét folytonos tökéletesedésként értelmezi. Mint láthattuk, az esemény irodalmi feldolgozásaiban Auschwitz erőteljes megvilágító erővel bír, amennyiben a megelőző, bevett történelemfelfogást is felülírja: Wiesel elbeszélője feladja korábbi, belénevelt vallásosságát, Améry számára megtagadatik a Bildung eszménye, a Borowski-novella narrátora pedig rádöbben, hogy amit történelemnek hitt, az az emberiség valódi történetét elkendőző hazugság volt.

Bár az Egyetemes Történelem eszméje alapvetően a felvilágosodás-korban született, gyökerei sokkal mélyebbre nyúlnak vissza. Mint többek között Karl Löwith kimutatta, a történetfilozófia általában véve, a haladáselvű történetfilozófia pedig különösen, sajátos teológiai eredettel rendelkezik: 17-18. századi megszületésekor a keresztény eszkatológikus üdvtörténet szekularizálódott benne.¹³³ Az eszme lényege, hogy a történelem egyedi

¹³¹ Borowski: I. m. 105-106.

¹³² Lyotard, Jean-François: Széjegyzetek az elbeszélésekhez. Ford.: Bujalos István és Órosz László. In: Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-François – Rorty, Richard: *A posztmodern állapot. Századvég Kiadó, Budapest, 1993, 146-150.* (itt: 146-147.). A modernség civilizációs-folyamata és a holokausztszöveg ellentmondásos összefüggésével kapcsolatban lásd: Bauman, Zygmunt: *A modernitás és a holokausztszöveg.* Ford.: Greskovits Endre. Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2001. Különösen: 19-56.

¹³³ Vö.: Löwith, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténelem. A történelemfilozófia teológiai gyökerei.* Ford.: Boros Gábor és Miklós Tamás. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1996. Az

eseményei olyan láncra fűzhetőek fel (vagy elbeszélésbe illeszthetőek be), mely az egésznek értelmet ad. Ez az értelem – legyen bár az augustinusi Gondviselés vagy a kanti „természet rejtett szándéka” – az egyes, látszólag elkülönülő eseményeket összefűzi, önmagukon túlmutató, távlati jelentéssel és jelentőséggel ruházza fel azokat. Megjegyzendő, hogy több neves teoretikus (például Reinhardt Koselleck és Hans Blumenberg) a keresztény-eszkatológikus és a modern haladáselvű történelemkoncepciók közt a tagadhatatlan strukturális hasonlóságokon kívül radikális különbségeket is talál, mivel míg az előbbi alapvetően egy történelmen kívüli, transzcendens eszme felől értelmezi az eseményeket, az utóbbi a történelemben immanensen meglévő, abból deduktíve levezetett idea alapján vázolja fel az egész folyamat összefüggésrendszerét.¹³⁴ Ám mindkét fajta szemléletre (vagyis a felvilágosodás előtti keresztény és a későbbi modern történetfilozófiára) egyaránt jellemző, hogy szerintük a *történelem* egységes *történetet* alkot, s ezt, bár az adott történész vagy történetfilozófus szükségképpen nem láthatja azt át tökéletesen (mivel nem a történelem végén, hanem annak folyamatában helyezkedik el), mégis az egészet átható alapkoncepciót a korábbi események összekapcsolásával s azokból az alapeszme levezetésével (vagy, mint a keresztény-eszkatológikus történetfilozófiáknál, eleve tételezésével), tulajdonképpen a jövőt – s adott esetben a „történelem végét” – is anticipálhatja. E jövő a 18. század végére és a 19. századra általában a haladásban, a történelem eszméjének beteljesülésében és az egész emberiség boldogságában megnyilvánuló vágyott végcélként mutatkozott meg.¹³⁵

Könnyen belátható, hogy egy ilyen jellegű történelemkoncepcióba nem férhet bele Auschwitz, pontosabban a holokauszt eseménye az, ami radikálisan ellehetetleníti egy ilyesfajta, a modernitást alapvetően meghatározó történelemszemlélet legitimitását. Csakhogy – s véleményem szerint itt van a holokauszt-irodalom másik, meghatározó paradoxonja – amíg a „klasszikus” holokauszt-szövegek túlnyomó többsége tematikusan, teoretikusan az ilyesfajta történelemképek illegitimitását hangsúlyozza, formájukban, narratív struktúrájukban egy olyan műfaj hagyományához kapcsolódnak, mely éppen

eszkatológikus történetfilozófiákat vizsgáló másik két alpmű, Bultmann és Taubes könyvei bizonyos különbségeik ellenére gondolkodástörténetileg nagyjából ugyanazt a narratívumot vázolják fel, mint Löwith, azaz a bibliai történelemszemlélettől Ágostonon és Joachimus de Florison keresztül viszonylag egyenes átmenetet látnak a felvilágosodás történetfilozófiája felé. Vö.: Bultmann, Rudolf: *Történelem és eszkatológia*. Ford.: Bánki Dezső. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1994. Taubes, Jacob: *Nyugati eszkatológia*. Ford.: Mártonffy Marcell és Miklós Tamás. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004.

¹³⁴ Ezzel kapcsolatban lásd: Miklós Tamás: Angelus Perditus. In: Löwith: I. m. 7-33. (különösen: 9-10.); illetve Juhász Anikó – Csejtei Dezső: Fejezetek a történelem vége gondolatának történetéből. In: *Uők: Történelem – kulcsra készen?* Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém, 2000. 63-131. (különösen: 98-104.)

¹³⁵ Korábban, a felvilágosodás kibontakozásakor, a 18. század elején-közepén még kissé ellentmondásosabb volt a helyzet, ugyanis a korai felvilágosodás történetfilozófiáiban (gyakran még egyazon szerző életművén belül is) a haladáselvű és a ciklikus történelemszemlélet egyaránt előfordult. Vö.: Penke Olga: *Filozofikus világtörténetek és történetfilozófiák. A francia és a magyar felvilágosodás*. Balassi Kiadó, Budapest, 2000. 98-107.

az ilyesfajta történelemteóriák irodalmi hordozója: számos holokauszt-szöveg szándékosan vagy sem, de a *fejlődésregény* szerkezetét használja fel, s az elbeszélő egyéni életútját egyfajta – jórészt kifordított – nevelődési folyamatként éli meg.¹³⁶ Ez a tárgyalt műveknél is jól látható, hiszen a tábor világa – ahogy azt a korábbiakban kifejtettem – az életút fordulópontjának számít, olyan eseménynek, mely a korábbiakat is átértelmezi, megváltoztatja ugyan azt az alapot, amely a megelőző töretlen folytonosságot biztosította, ám a művek éppen erre a változásra helyezik a hangsúlyt, vagyis a szövegek az egyén (negatív) fejlődési, nevelődési folyamatát reprezentálják.

A nevelődési regény, mint egy Goethével foglalkozó tanulmányában Mihail Bahtyin kimutatja, abban különbözik a korábbi regénytípusoktól (a bahtyini tipológia az utazási, az életrajzi és a próbatételes kalandregényt említi), hogy hőse nem statikus figura, hanem tulajdonképpen a mű legfőbb témája és szüzséképző elve a fejlődő ember, s a főszereplő világba való belenevelődése. Bahtyin a fejlődésregény öt válfaját vázolja fel, s az ötödik az, amit a „klasszikus” Bildungsroman-nak szokás tekinteni: itt a regény „az ember fejlődését a történelemmel szoros összefüggésben ábrázolja. (...) Nevelődése többé már nem magánügy. A hős a *világgal együtt* formálódik, és magában tükrözi a világ történeti alakulását”.¹³⁷ A nevelődési regény tehát úgy mutatja be a hős élettörténetét, mint valamilyen ideális, beteljesedett állapot felé való *haladást*, melynek során a főszereplő fokozatosan betekintést, bebocsáttatást nyer a számára ideális (történelmi, társadalmi) világállapotba. A műfaj csúcsa és egyben archetípusa természetesen Goethe *Wilhelm Meistere*, ahol Wilhelm életútját konkrétan orientálja a titokzatos Torony Társasága. Meglehetősen hosszú fejtegetést igényelne, s nem is tartozik szorosan munkám tárgykörébe annak felvázolása, hogy a 18. században milyen esztétörténeti háttérből bontakozott és teljesedett ki a nevelődési regény, s hogy kapcsolódik a német klasszika Bildung-fogalmához.¹³⁸ E helyütt csupán a műfajjal kapcsolatos fontosabb történetfilozófiai implikációkat ismertetném röviden.

A nevelődési regény és az Egyetemes Történelem koncepciójának összekapcsolódása nem csupán abban rejlik, hogy mindkettő a történelmet (az emberiség illetve az egyén élettörténetét) lineáris fejlődésként fogja fel. Két olyan gondolkodástörténeti hagyományt illetve motívumot is megemlítenék, melyek hatottak a fejlődésregény kibontakozására, és maga a műfaj ezek szekularizációjának, irodalmi formájának tekinthető. Az egyik az a

¹³⁶ Például Lawrence L. Langer Wiesel művével és Kosinski *A festett madár* című könyvével kapcsolatban említi a fejlődésregény hagyományát. Vö.: Langer: I. m. 75; 189. A magyar diskurzusban Kertész *Sorstalanság*ával kapcsolatban kerül elő gyakran a műfaj. Vö.: Radnóti: I. m. 244. Szirák: I. m. 20-25. Szegedy-Maszák Mihály: A kívülálló és az érintett: a megértés iróniája. In: Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*. Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 396-405.

¹³⁷ Bahtyin, Mihail: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. A regény történeti tipológiájához. Ford.: Orosz István. In: Uő: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986. 419-478. (itt: 438.) – kiemelés a szerzőtől.

¹³⁸ A Bildung fogalomtörténetét és helyét a humanitás illetve a szellemtudományok szemléletmódjában röviden vázolja: Gadamer: I. m. 31-37.

kereszténységből eredő toposz, mely az emberi életutat egyfajta vándorlasként, az üdvösségre irányuló kereséstörténetként ábrázolja. Mint azt a romantika világképét vizsgáló könyvében M. H. Abrams feltárta, már a korakereszténység idejére kialakul az a toposz, mely később különböző változásokkal és áttételekkel ugyan, de strukturálisan a romantika lírai és regényes fejlődési műveibe is átment: az idegen földre száműzött zarándok alakja, akinek legfőbb, életét vezérlő célja a hazatérés. A toposz az emberi életutat egyfajta allegorikus zarándoklatként fogja fel, melynek alapvető törekvése a bűn világából az isteni szférához való eljutás. Abrams szerint már Augustinusnál megfigyelhető ez, s a motívum legfőbb bibliai párhuzamának, a tékozló fiú történetének felhasználása évszázadokig közkedvelt és számtalanszor említett, átvett, átdolgozott alap-analógiának számított.¹³⁹ Abrams szerint ez Augustinus *Vallomások* című művének struktúrájában ugyanúgy megmutatkozik, mint a későbbi nagy keresztény elbeszélő szövegekben: Dante *Isteni színjátékában*, a középkori románcokban egészen a keresztény románc olyan kora-újkori allegorikus műveikig, mint Spenser *Faerie Queene*-je vagy Bunyan szövege, *A zarándok útja*. Talán legfőbb, legközkedveltebb megnyilvánulása az úgynevezett keresésrománc, mely a főhős vándorútját valamilyen – általában allegorikus, üdvtörténeti – cél felé való folytonos mozgásként ábrázolja. Mint a románcot vizsgáló könyvében Northrop Frye megfogalmazza: „A románc az összes fikcionális alkotás strukturális magja: közvetlenül a meséből származik, a fikció lényegét minden egyéb irodalmi szempontnál jobban megvilágítja. Teljességében véve a teremtmény eposza, s benne az ember saját életéről mint keresésről alkot látomást”.¹⁴⁰ A fentiek alapján talán nem túl merész arra következtetni, hogy a 18. századi fejlődésregény a konkrét (Bahtyin által felvázolt) műfajtörténeti előzményein túl a keresztény tradícióban gyökerező keresésrománc-műfajnak a hagyományát is magában hordozza, ám egyrészt annak szekularizált változataként, másrészt pedig struktúrája annyiban alakul radikálisan át, hogy a románc (és az üdvtörténeti vándorút) alapvetően térbeli szerkezete temporalizálódik, a keresésfolyamat egy belső, a történeti világgal szoros összefüggésben álló nevelődési történetté formálódik.¹⁴¹

¹³⁹ Vö.: Abrams, Meyer Howard: *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. W. W. Norton & Company Inc, New York, 1973. 164-169. Mint Abrams utal rá, a lélek allegorikus útja már a neoplatonikus tradícióban kialakult, persze ott még nem bibliai analógiákkal, hanem – Plótinosznál – Odüsszeusz figurájának allegorikus értelmezésével.

¹⁴⁰ Frye, Northrop: *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press, 1976. 15. E művében (s az idézett részben) egyébként Frye egyszerre szűken és tágan is értelmezi a románcot: szűken konkrét irodalmi műfajként és tágan (korábbi műve, *A kritika anatómiája* alapján) mint archetipikus cselekménystruktúrát.

¹⁴¹ Más, történeti poétikai irányból, de hasonló gondolat fogalmazódik meg Wolfgang Kayser regénytípológiájában, aki a regény 17. és 19. század közötti fejlődéstörténetét három típus egymásra következésében vázolja fel: a barokk cselekmény- az alapvetően 18. századi térregénytől (melyhez – véleményem szerint kissé ellentmondásosan – Goethe *Wilhelm Meistere* is sorolódik) a 18-19. századra jellemző szereplőregényig, melynek legfőbb jellemzője, hogy a külső világ a szereplők lelkében tükröződik, s a világ eseményeinek története annyiban válik lényegessé, amennyiben a főszereplő belső és külső életútjához, fejlődéséhez járul hozzá. Vö.: Kayser, Wolfgang: *A modern regény keletkezése és válsága*. Ford.: V. Horváth

A nevelődési regény történetfilozófiai háttérét legkonkrétabban talán azokban a 18. század végi – 19. századi történelemteóriákban lelhetjük fel, melyek az egyén és a közösség viszonyát mintegy szinekdochikus kapcsolatként értelmezték, ugyanis azt hangsúlyozták, hogy a(z emberi) faj fejlődése lényegében az egyed fejlődési-nevelődési stádiumainak feleltethető meg. Például a francia felvilágosodás talán legutolsó nagy történetfilozófiai látomásában, Condorcet művében a szerző már a szöveg elején a történelem egészével kapcsolatban leszögezi, hogy ha „... nemzedékről nemzedékre nyomon követjük e fejlődést, akkor ez az emberi szellem fokozatos haladásának a képét tárja elénk. E haladás ugyanazoknak az általános törvényszerűségeknek engedelmeskedik, mint amelyeket képességeink egyedi fejlődésében figyelhetünk meg, hiszen ennek a társadalomba tömörült nagyszámú egyénben egy időben tanulmányozott fejlődésnek az eredménye”.¹⁴² Bár Condorcet művében az egyéni és a nembeli fejlődés egymásra vetítése nem annyira központi gondolat, a szöveg inkább a történelem eseményeiből levont következtetések alapján fogalmaz meg egy olyan haladás-koncepciót, mely még a jövő prognosztizálását is lehetővé teszi, mégis, amennyiben a szerző egymásra vetíti az egyéni képességek fejlődését és a történelem folyamatának haladáselvűségét, az élettörténet a történelem szinekdochéjává, az *Universalgeschichte* pedig *Bildungsgeschichté*vé válik.¹⁴³ Az egyéni élet és nevelésfolyamat összefüggése radikálisan megmutatkozik a 18. század vége német filozófiájának néhány szövegében. Lessing pár évvel korábbi, 1780-as, *Az emberi nem neveléséről* című művében egy olyan, alapvetően keresztény üdvtörténeti alapokon nyugvó történetfilozófiát vázol fel, ahol az emberiség története egészen konkrétan azonosítódik az egyén fejlődésével, mindkettő egy külső instancia által irányított nevelődési folyamatként értelmeződik. „Ami az egyes ember számára a nevelés, az a kinyilatkoztatás az egész emberi nem számára. A nevelés az egyes emberrel történő kinyilatkoztatás, és a kinyilatkoztatás az emberiséggel történt és még történő nevelés. (...) A nevelés semmi olyat nem ad az embernek, amit önmagától nem birtokolhatna, csupán gyorsabban és könnyebben adja neki azt, amit önmagától is birtokolhatna. Tehát a kinyilatkoztatás sem ad semmi olyat az emberi nemnek, amire az emberi ész önmagára hagyatkozva ne jöhetne rá, csak korábban adta és adja a legfontosabbakat e dolgok közül.” – írja Lessing a szöveg első

Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 173-204. (különösen: 189-191.)

¹⁴² Condorcet, Marie Jean Antoine Nicolas De: *Az emberi szellem fejlődésének vázlatos története*. Ford.: Pődör László. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986. 60.

¹⁴³ A *Bildungsgeschichte* kifejezést Abrams könyvében a 18. század végének – 19. század elejének történetfilozófiáját tárgyaló fejezetében használja. Vö.: Abrams: I. m. 199-252. Condorcet művének (elsősorban Voltaire-i) gyökereiről és (főként Comte pozitív filozófiájában megnyilvánuló) hatástörténetéről lásd: Löwith: I. m. 134-144. A szerző történetfilozófiájának morál- és politikaelméleti háttéréről: Ludassy Mária: „Az ember tökéletesedési képessége végtelen”. Diderot-tól Condorcet-ig. In: Uő: *Az ész államáig és tovább... XVIII. Századi francia utópisták*. Magvető Kiadó, Budapest, 1979. 64-105.

paragrafusaiban.¹⁴⁴ A szerző e művében úgy tekinti végig az emberiség történetét, mint egy olyan személy (természetesen még be nem fejezett) életútját, akit az isteni Gondviselés és Kinyilatkoztatás orientál, hogy adott képességei a megfelelő irányba fejlődjenek.¹⁴⁵

Sok tekintetben hasonló nézeteket fogalmaz meg Herder történetfilozófiája, illetve az a vita, melyet a történelem menetével valamint az individuum és az emberiség viszonyával kapcsolatban a szerző Kanttal folytatott. Kant több kisebb írásában azt az álláspontot képviseli, miszerint az egyéni fejlődés és az egész emberiség történetének folyamata annyiban elválasztható egymástól, amennyiben bár az individuum személyes élete és törekvései szükségképpen hozzájárulnak a teljes történelmi fejlődéshez, ám az emberben „az észhasználatot célzó természeti adottságok csupán a nemben fejlődhetnek ki teljesen, nem pedig az individuumban”.¹⁴⁶ Herder ezzel szemben már korai történetfilozófiai írásában, az 1774-es *Az emberi művelődés újabb történetfilozófiája* című szövegben egyrészt úgy próbálja meg a világtörténetet bemutatni, mint ami az egyéni nevelődési-művelődési folyamat stádiumain keresztül vándorol (így az ókori Kelet az emberiség gyermek, a görögség a boldog ifjúkor megfelelője stb.), másrészt pedig azt a (később a historizmus történetírására és -filozófiájára nagy hatást gyakorló) nézetet fogalmazza meg, miszerint, bár minden egyén, nemzet és korszak szükségképpen a nagy egész szempontjából egymásra épül, mégis ezen belül önálló céllal bír, mindegyik megtalálhatja önmagában boldogságát. Látványos, hogy Herder ezt bizonyítandó egyszerre használ élettelen természeti analógiákat (a víz metaforáját, mely egy forrásból keletkezve egyre szélesebb, a tengerbe ömlő folyamává alakul, s közben mégis önálló vízcsepp marad), valamint az élő organikus világ és az ember fejlődésének párhuzamait. „Vagy látod azt a növény fát, azt a felfelé törekvő embert? – írja egy helyütt – Különböző életkorokon kell keresztül mennie, s valamennyi, ez nyilvánvaló, előrehalad: meg-megújuló folyamatos igyekezet! (...) Az ifjú nem boldogabb, mint az ártatlan, elégedett gyermek, a nyugodt öreg sem boldogtalanabb, mint a hevesen iparkodó férfi (...). Senki sincs egyedül a maga életkorában, az előzőre

¹⁴⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: Az emberi nem neveléséről. Ford.: Vitéz Ildikó. *Szép irodalmi ajándék* 1995/3-1996/1. 32-49. (itt: 33.)

¹⁴⁵ Mint többen kimutatták, Lessing munkájára erőteljesen hatottak bizonyos keresztény teológiai nézetek. Löwith elsősorban Joachim gondolatainak modern változataként értelmezi a szöveget (a 87-88. paragrafusban maga Lessing is említi a 12. századi teológusnak a világ három korszakáról szóló elméletét), Taubes pedig Joachim mellett Origenészben látja a mű legfőbb hatását. Vö.: Löwith: I. m. 263-264.; Taubes: I. m. 175-183.

¹⁴⁶ Kant, Immanuel: Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből. Ford.: Vidrányi Katalin. In: Uő: *Történetfilozófiai írások*. Vál.: Mesterházi Miklós. Ford.: Mesterházi Miklós és Vidrányi Katalin. Ictus Kiadó, Szeged, 1997. 41-58. (itt: 45.). Egy évvel később Kant konkrétan Herderrel szemben, a szerző történetfilozófiai művének második részéről írott recenziójában fogalmazza meg újra e gondolatot: „... az emberi ész használatának természeti adottságai nem az individuumban rendeltettek maradéktalanul fejlődni, csupán a nemben”. Kant, Immanuel: Recenziók Herder eszméiről. Ford.: Mesterházi Miklós. In: Uő: I. m. 59-86. (itt: 85.) A Kant-Herder vitáról bővebben: Kelemen János: Kant és Herder történelemfilozófiai vitája. In: Uő: *Az ész képe és tette. A történelmi megismerés idealista elméletei*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2000. 15-50.

épít: ez csak a jövő alapvetése lesz, nem is akar más lenni. Ez az analógia nyelve a természetben, Isten beszédes példázata valamennyi alkotásában, nyilvánvalóan éppen így az emberi nem esetében is!”¹⁴⁷ Később, nagy történetfilozófiai összegzésében Herder még direkter fejt ki eszméjét: „Annak kell lennie az emberi nem céljának, ami, és ami lehet, minden egyes ember” vagyis „humanitás és boldogság az adott helyen, az adott fokon”.¹⁴⁸

Talán ebből a nagyon vázlatos és hevenyészett áttekintésből is látszik, hogy a felvilágosodás és a német idealizmus történetfilozófiájának volt egy olyan nagyon jelentős vonulata, mely az emberiség történetét az egyes ember élettörténetével állította párhuzamba, s mind az egyén, mind pedig a kollektívum életútját kontinuos, korszakokra bontható fejlődési, nevelődési folyamatként értelmezte.¹⁴⁹ Nem csupán a történetfilozófia hatása figyelhető meg a fejlődésregénynél, nem csak arról van szó, hogy a Bildungsroman a világtörténelem menetét képezte le individuális szintre, hanem a regényműfajbeli nevelődés-eszme is történetfilozófiai jelentőséget kap, hiszen a személy képességeinek kifejlesztése, a történelmi világba való helyes integrálódása az egészre is visszahat, amennyiben a történelmet szükségképp az egyének összessége alakítja, s az egyed helyes fejlődése hozzájárul a történelem megfelelő irányba való alakulásához is. A *Wilhelm Meister* első kötetének egyik szereplője fogalmazza meg a nevelés tulajdonképpeni (egyéni és történelmi) célját:

„Csak minden ember együtt alkotja az emberiséget, csak minden erő együtt a világot. Ezek egymással gyakran kerülnek összeütközésbe, s miközben egymás megsemmisítésére törnek, a természet összetartja, és újra létrehozza őket. Minden hajlam fontos, és mindegyiket ki kell fejleszteni”.¹⁵⁰

Amennyiben a fejlődésregény narratív struktúrája olyan történetfilozófiai implikációt hordoz, melyben az individuális életút folyamata szinekdochikusan viszonyul a világtörténelem egészéhez, és egyén-történelem valamifajta mikrokozmosz-makrokozmosz kapcsolatként konkretizálódik, azzal, hogy számos holokausz-szöveg még ha negatív módon is, de átveszi ezt a szerkezetet és műfaji hagyományt, e művek meglehetősen paradox helyzetbe

¹⁴⁷ Herder, Johann Gottfried: Az emberi művelődés újabb történetfilozófiája. Adalék a század számos adalékához. Ford.: Rajnai László. In: *Uő: Értekezések, levelek*. Vál.: Rathmann János. Európa Kiadó, Budapest, 1983. 7-167. (itt: 58-59.)

¹⁴⁸ Idézi: Kelemen: I. m. 34.

¹⁴⁹ Az egyetemes történet és a nevelődési regény általam felvázolt történetéből még egy név hiányzik, akinek filozófiájában a korábbi áramlatok mintegy kicsúcsosodtak, s rendszeres, összefüggő megfogalmazást nyertek. Természetesen Hegelről van szó, akinek főművét, *A szellem fenomenológiáját* gyakorta szokás a Bildungsroman műfajához kapcsolni. Például Joshian Royce nyomdokain haladva Abrams is így elemzi, mivel szerinte „Hegel a *Bildungsweg*, a nevelődési út nagy hatású metaforájával mutatta be az emberiség szellemi és intellektuális történetét. (...) Elbeszélésének főhősét *das allgemeine Individuum*-nak vagy *der allgemeine Geist*-nek nevezi, (...) mely a kollektív emberi tudatot egyetlen személyben testesíti meg”. Abrams: I. m. 228.

¹⁵⁰ Idézi: Lukács György: Goethe: Wilhelm Meister tanulói. In: *Uő: Világirodalom. Válogatott világirodalmi tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. I. kötet 53-70. (itt: 64.)

kerülnek. Mint láthattuk, a holokauszt-művekben Auschwitz eseménye olyan fordulópontnak számít, mely egyfajta megvilágító erővel bír: az egyén a tábor világába bekerülve és lassan belenevelődve rádöbben, hogy korábbi élete és az életét szervező elemek ott semmiféle értékkel sem bírnak, csakis egy új, radikálisan más élet- és értékstruktúrát elsajátítva képes túlélni. Így az életút és a történelem is átértelmeződik, megszűnik az az alap, ami képes volt folytonosságot biztosítani az identitás számára, legyen ez akár a vallás, a kultúra vagy az etika. A paradoxon véleményem szerint abban rejlik, hogy e szövegek tematikusan a korábban történetileg folytonosnak hitt kultúra megszűnését hirdetik, ám egy olyan műfaj elemeit felhasználva teszik ezt, mely éppen azon kulturális hagyományon belül keletkezett, amelynek legitimitását a holokauszt megszüntette. Magyarul és kissé leegyszerűsítve: e szövegekben az egyén egy olyan világrenddel találkozik és *nevelődik bele*, mely éppen azt reprezentálja, hogy az emberiség korábbi *fejlődése, nevelődése* csupán illúzió volt.

Mindezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy e művek elhibáznák céljukat, vagy nem megfelelően ábrázolnák az eseményt. Ilyen kijelentések tételéhez preskriptíve meg kellene határoznunk az esemény megfelelő ábrázolását, ám ezzel ismét abba a vitába bonyolódnánk, melyről a korábbi fejezetben írtam. Szándékom csupán az volt, hogy kimutassam ezen textusok rejtett történetfilozófiai implikációit, illetve rávilágítsak a korai holokauszt-szövegek legfőbb ábrázolási problémájára: arra, hogy egy folytonos történeti kultúra illegitimitását éppen ezen kulturális hagyomány segítségével képesek csak közvetíteni. Szemléletmódjuk mindig külső és belső egyszerre: a tábor belső világából értelmezik át és újra korábbi életüket, ám látenszen ez fordítva is igaz: a holokauszt előtti kultúra nyelvén, (rejtett) perspektívája és világszemlélete alapján cselekményesítik a holokauszt eseményét.

Ez még olyan szerzőkre is érvényes, mint Borowski, aki talán legradikálisabban próbált elszakadni a táboron kívüli világszemlélettől és nyelvhasználattól. A lengyel író abban mindenképp különbözik a fent tárgyalt szerzőktől, hogy novellái nagy részben a tábor állapotszerű leírását valósítják meg, legtöbbször szándékosan nem a kint felől szemléli a bentet, hanem csupán bemutatja a koncentrációs tábor „természetes” világát, nézőpontja nem visszavetített, hanem „akkori” (e perspektíva megképzése – mint korábban mondtam – Kertésszel rokonítja), illetve maga a nyelvhasználat is jellegzetesen „benti”, a szereplők a lágér zsargonját használják, kifejezéseik egy „halott nyelv” fordulatai. Ám mégis, éppen a közvetíthetőség miatt Borowskinál, ha sokkal korlátozottabban is, de újra és újra megjelenik a korábbi és a holokauszt után is tovább működő kultúra nyelve és perspektívája. Novelláinak jegyzetei, „szótára” auschwitziről fordít lengyelre (európaira), a sok évszázados nagy történelmi elbeszélés hazugságát tulajdonképpen ő sem tekinti, tekintheti természetesnek, hanem éppen hogy botrányként éli meg, s bizonyos szövegeiben az elbeszélő újra és újra a múlt szférájából, a múlt értékeiből szemléli a lágervilágot, a múltból merítve próbálja meg túlélni azt.

A mondottak alátámasztására a *Nálunk, Auschwitzban...* című novella két szöveghelyét szeretném idézni, és röviden elemezni. Az elbeszélés narrátora

szerelmének írt leveleiben ismerteti lágerélményeit, reflexióit. A tábor minden (természetes, meglehetősen hidegséggel szemlélte) borzalma ellenére végig ott van a levelekben a kedves személye és hajdani szerelmük emléke, a megelőző élet perspektívája, mely egyetlen, a korábbiakból átmentett, megőrzött és a táborban is működő titkos és mély értéket képvisel. Egyik levele végén, éppen a korábban idézett történetfilozófiai elmélkedés után a narrátor egészen nyíltan megfogalmazza, hogy a történelem és a lágervilág minden iszonyata ellenére a múlt olyan állandó nosztalgikus értékkel bír, amelyből táplálkozni lehet, s amely még a történelmi rettenetet is ellensúlyozhatja, reményt ad, az életet folytathatóvá – és ellentmondásos módon a táborbeli „természetes” világot radikálisan természetellenessé – teszi.

„Te és én egyek vagyunk. – fejezi be levelét a narrátor – A különbség mindössze annyi, hogy tenyered nem szokta meg a csákányt, tested a rühöt. Összeköt minket a szerelmünk s a még élők határtalan szeretete. Azoké, akik értünk élnek, a mi világunk polgárai. Szüleink, barátaink arca, a még meglévő tárgyak formája. Mert a legdrágább kincs, amit megoszthatunk egymás között: az élményeink. S ha nem mondhatunk is magunkénak mást, mint a kórházi priccsen heverő testünket, akkor is mellettünk lesz az értelem és az érzelem. Mert úgy hiszem, az ember méltósága az értelemben és az érzésekben van.”¹⁵¹

Mint látható, a korábbi, a humanitásra alapozott kultúra hazugságát hirdető történetfilozófiai fejtegetés a humanitás és a korábbi kultúra két legfőbb szféráját (az értelmet és az érzelmet) megőrizni vágyó nosztalgikus szózatba torkollik. Persze a megelőző szöveghelyek fényében a szakasz akár ironikusan is értelmezhető volna, ám hasonló kiszólások a novellában többször is előfordulnak. A szöveg zárójelenete jól érzékelteti Borowski stratégiáját, a koncentrációs tábor „hétköznapi iszonyatának” ábrázolását, és egyszersmind azt is, ahogy a szakasz legvégén hogy szűrődik mégis be egy humánus perspektíva, mely ellenpontozza a jelenet „természetes” szemszögét. A jelenetben az elbeszélő rég nem látott barátjával találkozik.

„– Hát te? Kell valami? Ha van almád...
 – Nincs almám számodra – válaszoltam kedvesen. – Még mindig élsz, Abraham? Mi újság?
 – Semmi különös. Cseh nőket gázosítottunk.
 – Azt nélküled is tudom. S veled mi van?
 – Velem? Mi volna velem? Kémény, blokk és megint a kémény. Egyedül vagyok, mint a kisujjam. Most jut eszembe: új égetési módszert találtunk ki. Érdekel? Kegyeskedtem érdeklődni.
 – Szóval négy kölyköt megfogunk a hajánál fogva, a fejüket egy kupacba tesszük, s meggyújtjuk a hajukat. A többi ég magától, s *gemacht*.
 – Gratulálok – szóltam szárazon és lelkesedés nélkül.
 Különös mosolyra húzódott a szájam, s a szemembe nézett:
 – Ide figyelj, te felcser, nálunk, Auschwitzban mindenki úgy szórakozik, ahogy tud. Különben beleőrülnénk.
 És kezét a zsebébe dugva köszönés nélkül továbbment.”¹⁵²

¹⁵¹ Borowski: I. m. 108.

¹⁵² U. o. 116.

A jelenetben jól megfigyelhető az, amit korábban belső, tábori perspektívának neveztem: a szöveg – s a legtöbb Borowski novella ezt a stratégiát működteti – azáltal éri el hatását, hogy „külső”, hétköznapi szemszögből természetellenes cselekvések „belülről” teljesen természetesnek, hétköznapiak tűnnek, s a narrátor általában nem reflektál ezekre valamilyen korábbi vagy későbbi időpont és életszemlélet felől, hanem csupán azt az állapotot ismerteti, ami a tábor világát jellemezte. Ám a novella legutolsó mondatában hirtelen megjelenik az a nézőpont, mely ismét csak a fentebb idézett rész humanista perspektívájából reflektál az elhangzottakra: „De ez hazugság, mint az egész koncentrációs tábor, mint az egész világ”.¹⁵³

A koncentrációs tábor és a történelem hazugsága csak a kultúra nyelvén közvetíthető, s a „klasszikus” holokauszt-szövegek a kultúra radikális pusztulását azáltal próbálják kommunikálhatóvá tenni, hogy e kultúra romjaiból, elemeinek felhasználásával beszélnek a hagyomány szétszakadásáról. Az „új Bibliák”, az „új, iszonyatos kultúrák” a tradíció nyelvén szólalnak meg, annak előfeltevéseit, rejtett implikációit hordozzák magukban. Persze feltehető a kérdés, hogy lehet-e egyáltalán máshogy beszélni, Auschwitz után, Auschwitz felől létezhet-e olyan megszólalásmód, mely az utániség tapasztalatát nem az előtt nyelvén fejezi ki, ha még (ahogy arról a korábbi fejezetben szó volt) a csend, a nyelv hiánya is kulturálisan telített, egyfajta negatív teológiai felhanggal átitatott. A következő fejezetekben négy olyan művet elemzek, melyek számot vetnek e nyelvi tapasztalattal, a hagyományos elbeszélések kifejezőképtelenségével, és megpróbálják tematikusan és retorikailag is bemutatni, hogy az általuk ábrázolni kívánt esemény ellenáll a tradicionális reprezentációs módszerek. E művekben gyakorta maga a megjelenítés története is eseménnyé válik, már nem csupán a múlt visszatekintő, későbbi perspektívából való ábrázolása zajlik, hanem a „múlt megírásának” folyamata (s így a jelen explicit perspektívája) is bekerül a szövegekbe. E négy szöveg elemzése reményeim szerint azokat az ábrázolási módszereket, utakat kívánja (a teljesség igénye nélkül) illusztrálni, melyekkel a holokauszt illetve a második világháború eseményeit a hagyományostól, a bevett (és kanonizálódott) metódusoktól eltérően próbálták megjeleníteni. Mint látható lesz ezek a művek, különböző utakon ugyan, de arra törekednek, hogy a hagyományos elbeszélésmódokat szétszedve fejezzék ki a kifejezhetetlenséget, ábrázolják a történelem ábrázolhatatlanságát.

3 A TÖRTÉNELEM EXTREMITÁSA. KURT VONNEGUT: AZ ÖTÖS SZÁMÚ VÁGÓHÍD

„Kategorikus imperatívusznak tűnt, hogy írjak Drezdáról, a város felégetéséről, mivel ez volt Európa történelmének legnagyobb tömegmészárlása, s én – az európai származású író – ott voltam. Mondanom *kellett* valamit róla.” A fenti mondatok egy Kurt Vonneguttal készült interjúból származnak, melyben a szerző *Az ötös számú vágóhíd* keletkezési körülményeiről beszél.¹⁵⁴ E nyilatkozat alapján evidensnek tűnik azt a következtetést levonni, hogy a mű valamiféle erkölcsi parancs sürgetésére íródott, s eszerint a könyv lényegében visszaemlékezés a Drezda-élményre. Vagyis, ha a regény műfaját meg akarnánk határozni, akkor háborús regénynek, s e kategórián belül, közelebbi történetére nézve pedig talán „Drezda katasztrófájáról szóló háborús regénynek” nevezhetnénk. Ezt látszik sugallni a könyv első magyarországi kiadásának fülszövege is, mely szerint: „Vonnegut regénye a második világháború rendkívül gazdag irodalmában is kiemelkedő helyet foglal el”.¹⁵⁵ Ám e besorolással és a könyvnek a műfaji kánonnal kialakított helyzetével kapcsolatban olyan problémák merülnek fel, amelyek megkérdőjelezni látszanak az ilyen kategorizáció létjogosultságát. Először is, ha a könyv fő témájának az 1945. február 13-án bekövetkezett Drezda bombázását tekintjük, akkor legalábbis furcsának tűnik, hogy lényegében éppen ez az adott esemény nem is szerepel a könyvben. Sok mindent megtudhatunk a katasztrófa előtörténetéről, a tömegmészárlás közvetlen és közvetett hatásáról, ám maga a bombázás megtörténte, körülményei hiányoznak, s e hiátus sajátos értelmet ad a törtéetésnek. Másrészt, háborús regénynek tekinteni is problémás, hiszen e műfaji kánon által támasztott követelményrendszer nem teljesíti be (sőt, radikálisan felrúgja): a történet eseményeinek tényszerűsége (akár a „megtörtént”, akár a „megtörténhetett volna” szintjén) erősen vitatható,

¹⁵⁴ Idézi: Allen, William Rodney: *Understanding Kurt Vonnegut*. University of South Carolina Press, Columbia, 1977, 77. – kiemelés Vonneguttól.

¹⁵⁵ Vonnegut, Kurt Jr.: *Az ötös számú vágóhíd*. Ford.: Nemes László. Szépirodalmi, Budapest, 1980. A továbbiakban: *Vágóhíd*. Az általam felhasznált angol kiadás: Vonnegut: *Slaughterhouse-Five*, Vintage, London, 1989. (a könyv eredetileg 1969-ben jelent meg) A továbbiakban: *Slaughterhouse*.

valamint időkezelése, s egy peremműfajjal, a science fiction-nel való összjátéka folytán a háborús epizódok teljesen átértelmeződnek, mintegy idézőjelbe kerülnek. Jómagam az alábbiakban azt a kérdést szeretném megvizsgálni, hogy a regény a műfaji kánonnal – és a hagyományos lineáris történetelvű narrációval – való radikális szakítása miféle többletjelentést hordozhat magában, vagyis a regény történet szemlélete milyen összefüggésben van a történelem- és szorosabban véve a traumatikus történelmi esemény (a drezdai mészárlás) feldolgozásával és reprezentációjával. Vagyis, előfeltevéseimet tisztázandó, *Az ötös számú vágóhidat* mint (sajátos) történelmi regényt, s közelebbről mint a második világháborúról szóló regényt vizsgálom.¹⁵⁶ Sajátosnak nevezhető, mivel a mű az események reprezentációja során olyan formát, narrációs és történetkezelési technikát alkalmaz, mely alapszinten tény és fikció, magasabb (műfaji) szinten pedig tényszerű (történeti) és fikcionális (fantasztikus) diskurzusok összekapcsolásával, egy különleges idő-, történet- és történelemszemléletet hoz létre.

Kiindulópontként érdemes röviden megvizsgálni azt a történelmi eseményt, mely mind a regény történetében, mind pedig szerzőjének személyes élettörténetében meghatározó jelentőségű. Mint *Az ötös számú vágóhidat* első fejezetéből, s a szerző egyéb műveiből (például a pár évvel korábban megjelent *Éj anyánk* [*Mother Night*] második, 1966-os kiadásának bevezetőjéből¹⁵⁷) kiderül, Vonnegut fiatal közkatonaként részt vett a második világháborúban, ahol is hadifogságba került, s itt, fogolyként átélte a háború legnagyobb, legtöbb áldozatot követelő légitámadását, Drezda bombázását. Az eseményről általában nem szokás tudni, hogy áldozatai számát, s a rombolás mértékét tekintve még Hirosimát is felülmúlta. 1945. február 13-án éjjel következett be, s a brit Royal Air Force hajtotta végre, némi amerikai közreműködéssel. Talán a „nyers tények”, a puszta számadatok is valamelyest képet adnak az esemény borzalmáról: pár óra leforgása alatt 772 bombázó 650 darab, többségében gyújtóbombát dobott a városra. Drezda gyakorlatilag porrá égett, az áldozatok pontos számáról pedig a mai napig megoszlanak a vélemények: a „legenyhébb” becslések 25-35 ezer, sokan viszont 130, sőt 400 ezer halottról beszélnek. A következő napokban a fertőzések elkerülése végett 6865 holttestet égettek el a régi Piactér helyén. A történelmi belvárosban 550 régi épület semmisült meg, köztük 27 templom. A városban összesen 12 ezer ház dőlt romba, s az esemény „íróniájára” jellemző, hogy a város szélén található néhány katonai létesítmény gyakorlatilag érintetlenül vészelte át a pusztítást.¹⁵⁸ A Drezdát támadó gépek

¹⁵⁶ Ezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert a mű recepciójában gyakorta egészen más – bár legalább ugyanennyire létjogosult – nézőpontok felől értelmezik a könyvet. Gyakran például science-fiction regényként, vagy posztmodern metafikciós műként viszonyulnak hozzá. Vö. például: Bényei Tamás: *Atszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*. *Prae*, 1999/1-2, 39-56.; illetve Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, New York and London, 1991, 44. Én – mint remélhetőleg a későbbiekben kiderül – e megközelítések létjogosultságát egyáltalán nem vitatom, sőt, sok tekintetben építke is rájuk, csupán saját értelmezésemben egészen máshova, a regény történetiségének funkciójára kerülnek a hangsúlyok.

¹⁵⁷ Vonnegut, Kurt: *Éj anyánk*. Ford.: Békés András. Maecenas, Budapest, 1990, 8-9.

¹⁵⁸ Vö.: Mélyi József: *Drezda romjai. Café Babel*, 1998/4, 39-47. (itt: 40-41.)

legénysége a támadás előtt a Bombázóparancsnokságtól kapott egy, az eligazítást kísérő feljegyzést, melyben a támadás szükségességét próbálták a repülők személyzete számára megindokolni. „Drezda Németország hetedik legnagyobb városa – valamivel kisebb, mint Manchester –, s egyben az ellenség legnagyobb eddig még nem bombázott beépített területe. – állítja a szöveg – Mivel a tél közepén járunk, megnőtt az ép tetők ázsiója. A nyugat felé áramló menekültek és a csapatok itt pihennek meg, sőt a város épületei nem csak a helyi munkásoknak és a menekülteknek biztosítanak fedeleket, hanem a csapatoknak, sőt az ország más területeiről ide evakuált közigazgatási intézményeknek is. Az egykor porcelángyártásáról híres Drezda első rangú ipari központtá nőtte ki magát, és mint bármely más nagyváros, jelentős telefon- és vasúthálózattal rendelkezik. Mint ilyen roppant értékes vezetési és közlekedési központ annak a frontszakasznak a védelmi rendszerében, amelyet Konyev marsall friss áttörése fenyeget.”¹⁵⁹ A leírás nagy része gyakorlatilag pusztán kitaláció, ugyanis Drezda ekkor egyáltalán nem volt ipari központ, inkább csak azért lehetett a bombázások számára fontos, mert az átlag angol polgárok – történelmi nevezetességei miatt – ismerték. A városban különösebb haderő nem állomásozott, tehát a támadás tulajdonképpen semmiféle stratégiai jelentőséggel nem bírt. Vagyis a háború legnagyobb pusztítását eredményező bombatámadását a szövetséges haderők követték el, s indokaik között stratégiai, a háború befejezését előbbre vivő cél nem szerepelt, legfeljebb a megtorlás, a bosszú és az elrettentés.

Vonnegut számára Drezda bombázása egyrészt személyes trauma volt, hiszen ő maga szemtanúként és szerencsés túlélőként láthatta a város porráégését. Ám emellett az esemény szimbolikus jelentőséget is kap, amennyiben radikálisan megkérdőjelezi a második világháborúról alkotott hagyományos nyugati narratívumot, mely a nácizmus, a „gonosz birodalma” elleni szörnyű pusztításokkal járó, ám alapvetően igazságos háborúról szól. Vonnegut egy riportban a következőképpen nyilatkozott arról, hogy Drezda bombázása mennyiben bontotta meg számára az amerikai háborús ideológiát: „Amikor háborúba mentünk – mondta az író –, úgy éreztük, kormányunk tiszteli az életet, vigyáz, hogy ne bántsa a civileket és a többieket. Nos, Drezdának nem volt taktikai szerepe, a városban civilek laktak. A szövetségesek mégis addig bombázták, míg elégett, szétolvadt. Aztán pedig össze-vissza hazudoztak róla. Mindez eléggé aggasztó...”¹⁶⁰ Drezda pusztulásának eseménye Vonnegut értelmezésében (és *Az ötös számú vágóhíd* regényvilágán belül) a totális értelmetlenség metaforájává válik, ám az esemény és a reá való emlékezés éppen azáltal lesz erkölcsi parancssá, hogy ez a totálisan értelmetlen tett sok ezer ártatlan civil életébe került.

Ám a Drezdáról szóló megemlékezés etikai sürgetése és a megírás lehetősége között radikális feszültség húzódik. A regény több szinten is problematizálja azt a kérdést, hogy a Drezda-élmény és szélesebben véve a

¹⁵⁹ Idézi: Hastings, Max: *Bombázók. A brit RAF légi offenzívája Németország ellen 1939-1945.* Ford.: Danyi Andrea és dr. Molnár György. Aquilia, Budapest, 1999, 545.

¹⁶⁰ Idézi: Allen, William Rodney: I. m. 79.

világháború elbeszélhető-e egyáltalán. Leglátványosabban talán azzal, hogy, mint említettem, maga az esemény kimarad a műből. E hiányt, s a történet furcsaságát a regényen belül, az első fejezet elbeszélője (mely biográfiai utalások, kiszólások révén, az életrajzi szerzővel azonosítja magát) így indokolja kiadójának:

„Tudod Sam, azért olyan rövid és zagyva és összevissza locsogó (a könyv – K.T.), mert hiszen egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani? Végül mindenkinek meg kell halnia, hogy sose mondjon vagy akarjon többé bármit is. A tömegmészárlásról legyen teljes a csend, s ez így van mindig, ez alól csak a madarak kivételek.”¹⁶¹

Olyan problémával találkozhatunk tehát, melybe a modern traumatikus történelmi események ábrázolási kísérletei során a szerzők gyakorta beleütköznek: az esemény reprezentálhatatlan, nyelvileg nem leképezhető, ám az alkotó feladata, felelőssége mégis az, hogy megpróbálja szavakba önteni, ami alapvetően túl van a nyelven – Vonnegutnál úgy fogalmazhatnánk, hogy a regény arra az eleve képtelen teljesítményre vállalkozik, hogy szavakba foglalja a csendet. A kimondhatatlan illetően kimondása azonban csak a hagyományos narratív megnyilatkozásokkal szemben állva lehetséges, mivel azok – hasonlóképpen a Hayden White által kifejtett nézethez – racionalizálják az eseményt. Vonnegut legjelentősebb monográfiája, Jerome Klinkowitz szerint a regény sajátos paradoxon, kísérlet, hogy majd 50 ezer szóval vegye körül és ábrázolja a csendet. „A szerző jogosan jár el – írja Klinkowitz –, mivel egy ilyen példátlan katasztrófának a nyelv racionális határai közé szorítása csökkentené az esemény jelentőségét, s azt a hazug meggyőződést eredményezné, hogy megtörténtét valahogy kezelni tudjuk.”¹⁶² Az esemény az emberi nyelv számára kimondhatatlan, csupán a madarak beszélhetnek róla, ám a madár (a természet) nyelve az ember számára érthetetlen, nem igazán derül ki, hogy a regény legvégén felhangzó madárcsiripelés a természet újjáéledését fejezi-e ki, vagy valamilyen felfoghatatlan mélyebb üzenetet közvetít. A regény eleji, a katasztrófa reprezentálhatatlanságáról szóló passzus így folytatódik:

„És mit mondanak a madarak? Egy tömegmészárlásról semmi egyebet nem lehet elmondani, csak olyasmit, hogy: »Csip-csirip!«”¹⁶³

¹⁶¹ Vágóhíd 26.; *Slaughterhouse* 14.

¹⁶² Klinkowitz, Jerome: *Slaughterhouse-Five. Reforming the Novel and the World*. Twayne Publishers, Boston, 1990. 45. Talán nem túl merész párhuzam Vonnegut regényét a holokauszt ábrázolási problémáinak azon, a bevezetőben említett nézeteivel párhuzamba állítani, melyek az esemény totális nyelven és értelmén kívülségét, valamint, ebből következően, reprezentálhatatlanságát hangsúlyozzák. Heller Ágnes idézett tanulmányának végkövetkeztetése meglepően összecseng Vonnegut regényének problematikájával. „Lehet-e Auschwitz után verset írni? – kérdezi Adorno nyomán Heller – Vagy még inkább: lehet-e Auschwitzról verset írni? Erre gyanúsán vagy talán elkerülhetetlenül dialektikus a válasz. Nem, Auschwitzról semmit sem lehet írni. Igen: írhatunk az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a büntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről. Megtörhetjük ezeket a csendeket. Nem csak írhatunk, írunk is kell Auschwitzról, a holokausztról.” Heller: I. m. 35.

¹⁶³ Vágóhíd 26.; *Slaughterhouse* 14. Érdekes párhuzamot lehet vonni egy, a világháborút megjárt, fiatalon meghalt német író, Wolfgang Borchert 1947-ben keletkezett

Annak vizsgálatához, hogy az emberi nyelven túli tapasztalat kimondásának kísérlete miképp, milyen módszerekkel történik meg a könyvben, úgy vélem, mindenek előtt azt kell megnézni, milyen (hagyományos) a háborút ábrázoló narratívumok jelennek meg a regényvilágon belül, ugyanis a mű folyamatosan reflektál ezekre, s velük szemben alkotja meg saját ábrázolásmódját.

Mindenek előtt, Az ötös számú vágóhíd már szinte a regény legelején megkérdőjelezi önmaga feladatát, illetve ezen feladat beteljesíthetőségét. Az események újra-megjelenítése, a róluk való tanúskodás egy olyan elvi etikai pozícióba helyezi a művet és elbeszélőjét, mely a háborúval és a tömeggyilkossággal szemben fogalmazza meg álláspontját. Ám ez, mint az első fejezetben egy helyütt az elbeszélő reflektál rá, eleve képtelen vállalkozás, a könyv esztétikai és konkrét hatása („mondanivalója”) sosem eshet egybe. Az említett jelenetben az elbeszélő egy barátjával a készülő Drezda-könyvről beszélgetnek.

„– Ez valami háborúellenes (anti-war) könyv?

– Igen – feleltem. – Úgy hiszem.

– Tudja-e, mit szoktam mondani azoknak, akikről azt hallom, hogy háborúellenes könyvet írnak?

– Nem. Mit szokott mondani, Harrison Starr?

– Én erre azt mondom: »Miért nem ír helyette inkább egy gleccserellenes (anti-glacier) könyvet?«¹⁶⁴

Ha a háborúkkal szembeni ellenállásnak éppen annyi értelme és lehetősége van, mint a gleccserek feltartóztatásának, akkor ezzel lényegében a könyv mint tanúságtétel, s az általa megcélzott etikai hatás kérdőjeleződik meg. Persze e reflexió a *művön belül* található, s funkciója több irányba mutat. Egyrészt, utalhat a szöveg megléte és az általa elérni kívánt intenció közötti áthidalhatatlan szakadéokra. Másrészt pedig – véleményem szerint sokkal inkább – arra, hogy a *hagyományos* háborús regény vagy a háború tradicionális elbeszélései (a „háborúellenes könyvek”) – legyenek ezek akár a legetikusabb céllal bíróak is – értelmüket veszítették. Ehelyett íródik meg a szöveg „a tralfamadori történetek távirati-skizofrén stílusában”¹⁶⁵ – melynek szerepét kicsit később elemzem, mivel ennek mélyebb megértéséhez előbb a regényvilág különböző szereplői által megképzett háborús narratívumok értelmezése szükségeltetik.

Májusban, májusban megszólalt a kakukk című esszéjének egyik passzusával. Borchert itt a háború tapasztalatának kimondhatatlanságáról értekezve a következőket mondja: „Költők, menjetek haza, menjetek ki az erdőbe, fogjatok halat, ültessetek fát, s tegyék meg a leghősiesebbet, amit valaha tettek: némuljatok el! Hadd szóljon a kakukk, magányos szívetek néma, nincs rím, nincs ütem, nincs dráma, nincs óda, nincs lélektani regény, mely felérne a kakukk szavával, nincs szótár, nincs sajtó, amiben lennének olyan szavak, jelek, amik világtalan világdühöket, átható fájdalmatok, szerelmek agóniáját kifejezhetnék”. Idézi: Langer: I. m. 35. Sehol sem találtam utalást arra, hogy Vönnegut ismerhette-e Borchert szövegét.

¹⁶⁴ *Vágóhíd* 11.; *Slaughterhouse* 3.

¹⁶⁵ *Vágóhíd* 5. – a fordításon módosítottam; *Slaughterhouse* o.n.

A regény szinte mindegyik jelentősebb szereplője vagy szereplő csoportja felvázol egy olyan elbeszélést, melynek kontextusában az adott figura értelmezi a háborút. Magára az elbeszélőre is jellemző ez: amikor a regény elején elmegy egykori katonatársához, Bernard V. O'Hare-hez, kapcsolatukról a következőt mondja: „Ő alacsony, én meg magas vagyok. Olyanok voltunk a háborúban, mint Zoro és Huru.”¹⁶⁶ Az elbeszélő nagyjából úgy képzei el a találkozást, mint a hajdani cimborák, háborús veteránok összejövetelét, amikor is kedélyesen iddoggálva felelevenítik emlékeiket. Ám semmi sem így történik, a találkozás egy bizonyos pontig mindkettejük számára kellemetlen, s gyakorlatilag a háborúról semmi használható nem jut eszükbe, csupán néhány anekdotaszzerű történet (melyek – fontos megjegyezni – a fikcionális regénybe, Billy Pilgrim históriájába nem kerülnek bele). Vagyis az eseményeket későbből visszaemlékezve megszépítő „bajtársi” háborús elbeszélés nem működik, sőt pár oldallal ezután O'Hare felesége gyakorlatilag ezt a narratívumot fogalmazza meg szemrehányóan az elbeszélőnek.

„Azt a látszatot fogja kelteni – mondja a nő a majdani regényről –, mintha férfiak lettek volna, nem pedig kisgyerekek, és a szerepüket a moziban Frank Sinatra és John Wayne fogja játszani, vagy valamelyik másik csábmosolyos, háborúsdit imádó, ocsmány, kiöregedett szépfű.”¹⁶⁷

A két színész filmjeire való utalás nyilvánvalóvá teszi a háború illetén cselekményesítésének fikcionalitását és szélsőséges ideologikusságát: egy ilyen elbeszélésben a háború egyértelműen valamiféle hősies, „férfias játék”-nak tűnik, mely nem csak hogy az események borzalmát leplezi el, s az ártatlan áldozatokat kárhoztatja némaságra, de tulajdonképpen hazug, háborús ideológiát hirdet.¹⁶⁸

Ehhez nagyon hasonló háború-narratívumok létrehozása jellemzi a regény szereplőit is. Csak a három leglátványosabbat kiragadva: más és más módon, de ilyesmi mondjuk Roland Weary-é, Edgar Derby-é vagy a hadifogolytábor angol tisztjeié. Weary, miután az ardenneki hadműveletben egy Tigris-tank megöli társait, véletlenül túléli az eseményt, és csatlakozik két eltévedt felderítőhöz. Ők hárman (illetve később, amikor Billy Pilgrim is hozzájuk csapódik, négyen) az ellenséges vonalak mögött próbálnak életben maradni, Weary pedig közben saját elbeszélést gyárt az eddig megtörténtekekből. Története nagyjából egy óriási német támadásról szól, melyből – bár közben bajtársai is hősiesen küzdöttek – csak ő került ki élve, s ezután a két felderítővel különböző

¹⁶⁶ Vágóhíd 12. – Zoro és Huru eredetileg „Mutt and Jeff”, mely egy klasszikus humoros képregény két főszereplőjére utal: *Slaughterhouse* 3.

¹⁶⁷ Vágóhíd 22.; *Slaughterhouse* 11.

¹⁶⁸ Lehetséges, hogy a regény megírásának idején a filmes utalás külön jelentőséggel is bírt, ugyanis a könyv megjelenése előtt egy évvel, 1968-ban került a mozikba a *Zöldsapkások* (*Green Berets*) című film. A filmet Wayne rendezte, s a főszerepet is ő játszotta, s a mozitörténelembe mint az egyik leghírhedtebb vietnami háborús uszító propagandafilmmé került. Mindez azért lehet jelentős, mivel a *Zöldsapkások* gyakorlatilag ugyanazt a háború-elbeszélést reprezentálja, melyet Mary O'Hare elmond, a regény elbeszélője pedig többször reflektál a mű keletkezési idejére, s az éppen ekkor zajló vietnámi háborúra, sőt Billy Pilgrim élettörténetében is hangsúlyos szerepet kap Vietnám, hiszen fia a Zöldsapkások egységénél szolgál.

hőstetteket hajtottak végre, hárman igazi baráti-bajtársi kötelékben forrottak össze, olyannyira, hogy a Három Testőrnek nevezték magukat. E történetből természetesen egy szó sem igaz, az egész Weary fikciója, bár ő egészen az utolsó pillanatig, haláláig hisz valóságosságában.¹⁶⁹ Edgar Derby narratívuma látszólag teljesen más, de alapjaiban ugyanolyan megkonstruált, mint Weary-é. Derby 44 éves, önként vonult be a háborúba, s a regényben elhangzó egyik szövegéből kiderül, hogy vakon hisz az amerikai demokrácia példájában, s a gonosz elleni háború igazságosságában. Az angol hadifoglyok pedig körülbelül olyan elbeszélés alapján élik életüket, mely a háborút lovagias, fair-play játéknak tekinti.

„Imádták őket a németek – olvashatjuk a regényben –, akik úgy vélték, hogy ezek pontosan olyanok, amilyeneknek az angoloknak lenniük kell. Ők kölcsönöztek a háborúnak amolyan elegáns és ésszerű színezetet, és azt a látszatot, hogy tulajdonképpen az egész csak egy jó muri.”¹⁷⁰

Mint Klinkowitz megjegyzi, az angol hadifoglyok háború-értelmezése nem csupán fikcionális, hanem lényegében egy visszafelé megképzett fikció: pontosan úgy élnek, ahogy a háború utáni „klasszikus” angol hadifoglyofilmmek (mint például a *Híd a Kwai folyón* [*Bridge on the River Kwai*, 1957] vagy *A nagy menekülés* [*The Great Escape*, 1963]) ábrázolják őket.¹⁷¹

Mint látható, ezek a szereplők olyan történetként cselekményesítik a háborút, mely értelemmel, jelentéssel telítette teszi az esemény-összefüggéseket. Ezek azonban fikcionális történetek, sőt, legtöbbjük valamilyen kulturális narratívum személyes élettörténetekre való rávitele alapján jön létre (mint például Weary vagy az angolok esetében). A regény azonban folyamatosan dekonstruálja ezeket a narratívumokat. Weary és Derby esetében ez oly módon történik, hogy a figurák sorsa homlokegyenest keresztezi az általuk megkonstruált történetet. Weary-t a felderítők (a „három testőr” másik két tagja) habozás nélkül otthagyják, mivel ő és Billy Pilgrim csak hátráltatják őket az előrenyomulásban (más kérdés, hogy Weary védekezésképpen azonnal továbbírja történetét, és benne Pilgrimet teszi bűnbakká). Derby narratívuma több szinten is ironizálódik. Egyrészt azzal, hogy az olvasó már a regény kezdetén tisztában van Derby meglehetősen groteszk sorsával (Drezda bombázása után pár nappal kivégzik, mivel ellopott egy teáskancsót). Másrészt, a regényben elhangzó demokratikus szövegét az elbeszélői szólam egyetlen – tényleíró – hozzáfűzése azonnal megkérdőjelezi. A jelenetben Howard W. Campbell, a náciává lett amerikai tiszt (aki Vonnegut korábbi regénye, az *Éj anyánk* főszereplője, s ott megtudhatjuk róla, hogy tulajdonképpen kettős

¹⁶⁹ Wearyéhez nagyon hasonló a regény egyik kevésbé jelentős epizódszereplője, az amerikai ezredes, „Félelmetes Bob” által megképzett narratívum. (A név eredetileg „Wild Bob” – mely hangzásában egy legendás westernfigurára, Wild Billre emlékeztet, s így eléggé kézenfekvőnek tűnik az interpretáció, hogy az ezredes ön- és háborúértelmezését, a mitikus vadnyugati figurák alapján alkotja meg.) Vö.: *Vágóhíd* 70; *Slaughterhouse* 48.

¹⁷⁰ *Vágóhíd* 96; *Slaughterhouse* 68.

¹⁷¹ Vö.: KLINKOWITZ: I. m. 91.

ügynök volt) próbálja az amerikai hadifoglyokat a német hadseregbe toborozni. Derby válaszképpen mondja el hazafias szövegét:

„Beszélt az amerikai és az orosz nép közötti testvériségről, és arról, hogy miképp fogja ez a két nemzet megsemmisíteni a náciizmus nyavalyáját, mely az egész világot meg akarja fertőzni”.

A regénynek ezen a pontján már ezt a szöveget sem lehet „komolyan venni”, hiszen az olvasó tisztában van a két nép „testvériségének” háború utáni történetével. Ám az elbeszélő a következő mondattal végképp szétszedi Derby narratívumának relevanciáját: „Drezda légvédelmi szirénái gyászosan vonítottak.”¹⁷²

Az angolok szerep-narratívuma egészen máshogy bomlik meg. Már az első pillanattól fogva látható, hogy az angol tisztek annyira direkt módon „sablonfigurák”, olyanok, amilyenek a befogadó a kalandfilmek alapján az angol katonákat elképzei, hogy lehetetlen őket valódi háborús szereplőknek tekinteni. Sőt, még ezen is túllép az elbeszélő, hiszen az angolok tulajdonképpen úgy ábrázolódnak, hogy teljesen nyilvánvalóvá válik fikcionális jellegük. Ezt olyan tényközlések támasztják alá, melyek – tekintve, hogy hadifoglyokról van szó – nevetséges módon túlzóak. Például élelmiszerkészletüket így írja le a narrátor:

„...három tonna cukruk, egy tonna kávéjuk, ezeregyszáz font csokoládéjuk, hétszáz font dohányjuk, ezerhétszáz font teájuk, két tonna lisztjük, egy tonna marhahúskonzervjük, ezerkétszáz font dobozott vajuk, ezerhatszáz font konzervsajtjuk, nyolcszáz font tejporuk és két tonna narancslekvárunk volt”.¹⁷³

Regénybeli szerepük inkább valamiféle kontraszt megképzésében merül ki, mely a többé-kevésbé realizisztikus módon reprezentált amerikai hadifoglyok és az angol papírmásé-figurák (vagy – szélesebb perspektívából tekintve – az átélt háborús élmény és a később megíródott ideologikus háború-ábrázolások) között húzódik.

A regényben tehát egyszerre zajlik a hagyományos, ideologikus háborús történetek folyamatos gyártása és azok ellehetetlenítése. A regény katonaszereplői mindössze egy ponton, egy sajátos határhelyzetben nem tudnak a fentiekhez hasonló elbeszéléseket gyártani: az amerikai harcosok fogságba esésükkor képtelenek történetbe foglalni sorsukat, időleges némaságra vannak kárhoztatva. A foglyok szálláshelyén csend honol: „[S]enki sem beszélt. – állítja a narrátor – Senkinek sem voltak elmondható, jó háborús történetei”.¹⁷⁴ A később megképződő fikcionális háborús narratívumok mellett, helyett tehát a regényben egy olyan történet jön létre, mely egyrészt az ilyesfajta narratívumok működésképtelenségéről szól, másrészt pedig, gyakorlatilag minden tradicionális formájú elbeszélésnek az események autentikus ábrázolására való képtelenségéről, s a történetforma megújításának szükségességéről. Mindezek

¹⁷² Vágóhíd 159; Slaughterhouse 120.

¹⁷³ Vágóhíd 95; Slaughterhouse 68.

¹⁷⁴ Vágóhíd 59; Slaughterhouse 40.

vizsgálatához, a könyv narrációjának és bizonyos motívumainak közelebbi elemzéséhez első nekifutásra talán érdemes a címből, s a címhez fűzött paratextusból kiindulni.

A mű – meglehetősen hosszú és különös – címe lényegében már megjeleníti az egész regény működésmódját, utalás- és időkezelés rendszerének struktúráját:

„Az ötös számú vágóhíd
 avagy
 A gyermekek keresztes hadjárata
 Szolgálati tánc a halállal
 Írta:
 Kurt Vonnegut, Jr.
 Negyedik nemzedékbeli német-amerikai,
 aki pillanatnyilag igen jó körülmények között él
 Cape Codon
 (bár túl sokat dohányzik)
 és aki, mint amerikai gyalogos felderítő,
 sok-sok évvel ezelőtt,
 hors de combat
 hadifogságba jutván,
 a németországi Drezda bombázásakor
 szemtanúja volt
 »Az Elba Firenzéje« porrá égésének,
 de életben maradt, hogy elmondhassa ennek történetét.
 Ez egy regény,
 mely némiképp a tralfamadori történetek
 távirati-skizofrén stílusában íródott,
 ez az a bolygó, ahonnan a repülő csészealjok jönnek.
 Béke veletek.”¹⁷⁵

Mint látható, a regénynek tulajdonképpen három címe van, s e címek különféle természetű utalásokat tartalmaznak. A személyes történeti (az ötös számú vágóhídon szállásolták el Drezdában Vonnegut katonai egységét) után egy történelmi párhuzam (az 1213-as gyermekek keresztes hadjárata azonosul a második világháborúval) és egy irodalmi utalás (Louis-Ferdinand Céline-re, illetve Erika Ostrovsky Céline-könyvére) található. Fontos, hogy mindhárom cím egyszerre vonatkozik a regényvilágon *kívülre* s azon *belülre* is, mivel a vágóhíd a főszereplő, Billy Pilgrim szálláshelye is, a keresztes hadjárat és Céline pedig a könyv első fejezetében kerül elő (sőt, a gyermekek keresztes hadjárata később is megemlítődik, az egyik angol tiszt mondja az amerikai foglyokkal kapcsolatban). A címben és az azt követő paratextusban (mely akár a cím további részének is tekinthető) folyamatosan különböző diskurzusok játszódnak egymásra. Mint Richard Giannone megjegyzi, már a szöveg modalitása és képe közt is feszültség húzódik, ugyanis a textus valamiféle imára emlékeztet (különösen az utolsó, „Béke veletek – Peace”-mondattal),

¹⁷⁵ Vágóhíd 5 – a fordítást módosítottam; *Slaughterhouse* o.n.

kinézete pedig inkább egy plakátra vagy poszterre hasonlít.¹⁷⁶ A szöveg először az életrajzi szerzőnek a regény megalkotása idejéhez kapcsolódó körülményeit írja le, majd második világháborús személyes történetének zanzáját kapjuk. Drezda pusztulása és a szerző életben maradása mint feladat kapcsolódik össze, melyet az itt következő regény hivatott beteljesíteni. Utána a regény formájáról, stílusáról kapunk információt, egy olyan közléssel karöltve (Tralfamador bolygóról), mely megint csak a regényvilágon belülre utal. A szaggatott, gyors és meglepő váltásokkal dolgozó távirati-skizofrén tralfamadori stílus tehát nem csak a regény egészét jellemzi, hanem már a cím is e struktúra alapján képződik meg: különböző idősíkok kerülnek párhuzamba, és a szöveg egyszerre utal saját immanens világára, valamint a külső (történeti) realitásra.

Maga a tralfamadori stílus a könyv legkülönösebb, a recepcióban legtöbb vitát kiváltó részére, a regény sci-fi epizódjaira utal. Első pillantásra elég meglepő, hogy egy háborús regénybe bekerülhet egy – alapvetően konvencionális klisékre építő – science fiction történet. Ennek magyarázatára maga a szerző egy interjúban kissé fura értelmezést adott, ugyanis azt állította, hogy a sci-fi részeknek valamiféle feszültségoldó szerepük van, körülbelül úgy, mint Shakespeare-nél a bohócoknak.¹⁷⁷ Jómagam – vállalva az esetleges túlértelmezés kockázatát – az egyszerű „szórakoztató betétnél” sokkal többnek látom ezen sci-fi elemek szerepét, s úgy gondolom, a tudományos fantasztikus irodalomra való rájátszás (illetve műfaji beszédmódjának a regénypoétikába való emelése) több szinten strukturálja a regényt.

Talán már legelső pillantásra is nyilvánvaló, hogy a könyv sci-fi betétje meglehetősen, már-már banálisan tradicionális klisékből táplálkozik. A történet szerint Billy Pilgrimet valamikor 1967-ben elrabolja egy UFO, és Tralfamador bolygóra viszik, ahol a helyi állatkeretben mutogatják. A tralfamadoriak úgy ábrázolódnak, ahogy ekkortájt a ponyva sci-fi regények és filmek az idegen lényeket bemutatják: kis zöld emberkék, sok szemmel és karral, akik repülő csészealjjal érkeznek a Földre. Fontos, hogy ez a történet a regényvilágban duplán van jelen, Billy életében „valóságos” esemény, és olvasmányában is szerepel, ugyanis a történet szerint a háború után idegösszeroppanást kap, és a kórházban egy Kilgore Trout nevű sci-fi író könyveit olvassa, s két Trout novella (az *Evangélium a távoli űrből* valamint és *A nagy jelzőtábla* címűek) története erőteljesen emlékeztet Billy világűrbeli kalandjaira.¹⁷⁸ Mivel a tralfamadori eseményekről Billy csak akkor kezd el nyilvánosság előtt beszélni, amikor 1968-ban repülőgép balesetet szenved, a regény tulajdonképpen fenntartja a lehetőséget, hogy az egész csupán a főhős fantáziájában játszódott le. Ennyiben a regény összekapcsolható a Tzvetan Todorov-i fantasztikum-meghatározással, aki szerint a fantasztikum egyik legfontosabb sajátága, hogy a szöveg által megképzett világon belül nem lehet eldönteni, hogy a különös események természetfeletiek, vagy természetes magyarázat kapcsolható

¹⁷⁶ Giannone, Richard: *Vonnegut. A Preface to his Novels*. Kennikat Press, Port Washington – New York – London, 1977, 83.

¹⁷⁷ Vö.: Bényei: I. m. 47.

¹⁷⁸ Kilgore Trout egyébként Vonnegut más regényeiben is szerepel mint a szerző fikcionális alteregója. Funkciójáról lásd: Bényei: I. m.

hozzájuk.¹⁷⁹ Ám Az ötös számú vágóhídban a fantasztikus események legfeljebb az olvasó habozását váltják ki, a főszereplőét nem, valamint e hezitáció nem válik a regény tematikus részévé (inkább csak lehetőségként merül fel) – így, bár több ponton érintkezik a fantasztikummal, a regényt mégsem lehet Todorov definíciója alapján fantasztikusnak tekinteni.¹⁸⁰

A Vonnegut-recepcióban a sci-fi részek regénybeli szerepéről egészen sokféle vélekedés fogalmazódott meg. Többen abból indultak ki, hogy e tudományos-fantasztikus betét valamiféle elidegenítő effektus szerepét tölti be, azaz Tralfamador bolygó és élőlényei egy olyan külső pontot nyújtanak a történelmi világhoz képest, ahonnan az események más szemszögből, „objektívebben” figyelhetők meg. Willis E. McNelly szerint Vonnegutnál a sci-fi körülbelül úgy működik, mint a T. S. Eliot-i tárgyi megfelelő: tehát Drezda szörnyűségének adekvát megközelítéséhez kell egy, az eseményekhez képest idegen világ, mivel ezzel szembeállítva (jobban mondva ennek perspektívájából) lehetséges csupán a kimondhatatlan nyelvbe (és történetbe) foglalása.¹⁸¹ Jerome Klinkowitz Vonnegut-monográfiájában hasonlóképpen szemléli a fantasztikus epizódok szerepét. Szerinte a regényben mintegy szemben áll egymással a történelmi világ és az egyértelműen fikcionális úton megképzett alternatív világ, s ezáltal az utóbbi utópisztikussága, a „tralfamadori bölcsesség” még inkább kiemeli a valós történelem horrorisztikumát.¹⁸² William Bly az előbbiekkal párhuzamos gondolatmenet folytatva a sci-fi részek funkcióját a felvilágosodás-kori vadember-toposz szerepéhez hasonlítja, vagyis Tralfamador bolygó egy olyan idegen, tisztább civilizáció, ahonnan a földi világ visszasságai szemléletesebben látszanak.¹⁸³ Az efféle értelmezések terén talán Giannone véleménye a legkülönösebb, a szerző ugyanis az előbbiekhöz hasonlóan szintén kontrasztot lát a tralfamadori részekben, ám véleménye szerint ez tulajdonképpen negatív kontraszt. Giannone a tralfamadori időszemléletet és determinációelméletet inkább negatív utópiának tekinti, sőt egy helyütt egyenesen azt is kijelenti, hogy benne Vonnegut korábbi regényének, a *Macskabölcsőnek* (*Cat's Cradle*, 1963) technicizálódott anti-utópiája folytatódik.¹⁸⁴ Az ilyesfajta megközelítések alapvetően összecsengenek bizonyos sci-fi teoretikusoknak azon elméletével, melyek a műfaj legmeghatározóbb tényezőjének éppen a valódi világ olyan ábrázolását tartják, mely a megfelelő cél elérésének érdekében (elsősorban

179 Vö.: Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford.: Gelléri Gábor, Napvilág, Budapest, 2002.

180 Ha Todorov alapján akarnánk kategorizálni, akkor véleményem szerint – mint a szerző szerint a legtöbb science fiction – inkább a csodás (merveilleux) műfajába sorolható.

181 McNelly, Willis E.: Kurt Vonnegut as Science Fiction Writer. In: Klinkowitz, Jerome – Lawler, Donald L. (ed.): *Vonnegut in America. An Introduction to the Life and Work of Kurt Vonnegut*. Dell Publishing Co., New York, 1977, 87-96.

182 Klinkowitz, Jerome: *Kurt Vonnegut*. Methuen, London and New York, 1982. 62-83.

183 Bly, William: *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*. Barron's Educational Series, Woodbury – New York, 1985, 56.

184 Giannone: I. m.

tematikus) elidegenítő elemeket használ.¹⁸⁵ Mindezzel, s az ilyesfajta sci-fi elméleteknek Az ötös számú vágóhídra való alkalmazásával véleményem szerint az a probléma, hogy a kritikusok úgy tekintik a regényt, mint amiben a két világ (a „valódi” történeti és a „fantasztikus” tralfamadori) élesen szétválasztható, s nem igazán veszik figyelembe a szöveg legfőbb strukturális attribútumát, a világok s világszemléletek folyamatos interpenetrációját. Saját értelmezésem inkább más, az elidegenítés effektusának némiképp ellentmondó sci-fi elméletekből indul ki, s az alábbiakban azt kívánom bebizonyítani, hogy a tralfamadori részek s tágabban a regény tudományos-fantasztikus vonulata a tematikus szerepen túl, strukturális, regény- és műfaj-poétikai funkcióval is bír.

A sci-fi részek interpretációjához kissé távolabbról indítanék, méghozzá a szöveg intertextuális utalásrendszerének egyik legszembetűnőbb elemét venném szemügyre. A főszereplő, Billy Pilgrim neve beszélő név, jelentése: vándor, zarándok. E név révén Billy életútjába mintegy beleíródik a zarándoklat aktusa, mint a keresztény kultúrkörben az életszentség elérésének egyik legfőbb eszköze. Ám a név az angolszász olvasók számára egyértelmű többletjelentéssel telített, John Bunyan klasszikus 17. századi művére, *A zarándok útjára* (*The Pilgrim's Progress*, 1678) utal. Bunyan vallásos-allegorikus regényének főhőse Keresztyén (Christian) Romlás városából elindulva egy allegorikus zarándoklat során, a különböző bűnökből kivetkezve és legyőzve azokat, a Mennyei Városba érkezik, vagyis megtalálja a megváltást.¹⁸⁶ *A zarándok útjának* a regényvilágra játszatása többszörös funkcióval bír. Egyrészt Billy élettörténete a második világháborútól a trauma feldolgozási kísérletein s az azzal való együttélés lehetetlenségén át egészen Tralfamador állatkertjéig a bunyáni keresztény-üdv-történeti narratívum relevanciáját ironizálja. Másrészt, ezzel összefüggésben, Bunyan könyvének műfajával, a románcsal is ironikus játékot folytat a regény. Mint Northrop Frye írja, a románc – mint műfaj és mint archetipikus cselekménystruktúra – már a mítosz utáni tudatállapot terméke, de az összes műfaj közül ez áll a legközelebb a mítoszhoz (struktúrájában alapvetően párhuzamos vele, csupán társadalmi funkciójuk különböző). A románc – állítja Frye – lényegében a vágyteljesítő álomhoz hasonló: benne egy romlatlan aranykor utáni sóvárgás manifesztálódik. Frye szerint „...van egy alapvetően »proletár« összetevő a románcban is, s ez sohasem elégül ki különböző inkarnációival, sőt maguk az inkarnációk jelzik, hogy akármekkora a változás a társadalomban, a románc megint megjelenik, ugyanazzal a sóvárgással kutatva új remények, új vágyak után. A románc örökös gyermeki jellegét kiemeli átható nosztalgiája, vágyakozása valamiféle képzeletbeli aranykor után mind térben, mind pedig időben.”¹⁸⁷ A románc legfőbb

¹⁸⁵ A sci-fi egyik jelentős „klasszikus” teoretikusa, Darko Suvin például a formalisták elidegenítés (osztványenyije) fogalmából kiindulva a műfajt a „kognitív elidegenítés irodalmaként” határozza meg. Vö.: Suvin, Darko: *On the Poetics of the Science Fiction Genre*. In: Rose, Mark (ed.): *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1976, 57-71.

¹⁸⁶ Bunyan, John: *A zarándok útja*. Ford.: Szabadi Béla. In: Uő: *A zarándok útja – Bűvölködő kegyelem*. Evangéliumi Kiadó, Budapest, 1995, 14-197.

¹⁸⁷ Frye, Northrop: *A kritika anatómiája. Négy esszé*. Ford.: Szili József. Helikon, Budapest, 1998, 158-159. A románcról bővebben: Frye, Northrop: *The Secular Scripture*.

tematikus összetevője a keresés (quest), vagyis a főhősnek az elveszett ártatlanság (az aranykor, az édenkert) utáni – sikeres – kutatása. Ezzel Frye szerint a románc (legalábbis az európai kultúrkörben) egyértelműen a bibliai üdvtörténet szekularizálódott változatának tekinthető (ezért nevezi a szerző a románcot „világi szentírásnak” [secular scripture]). Billy Pilgrim története egy olyan keresésrománcként fogható fel, mely a tralfamadori állatkertben végződik, ahol Billy és női társa Montana Wildhack új Ádám és Évaként egy mini-édenkertet hoznak létre.¹⁸⁸ Ám e keresésrománc legitimitása több szinten is megkérdőjeleződik a regényben. Egyrészt, a Tralfamador rész egyértelmű fikcionalitásával, s azzal, hogy az olvasó számára adott értelmezési lehetőség az állatkert-epizódot Billy képzeletének betudni (ezt megerősítheti az is, hogy Billy – akiről az elbeszélő információjából megtudjuk, hogy legalábbis nem túl szép férfi – társa a szex-szimbólum Montana Wildhack). Másrészt pedig, a románc mint üdvtörténeti narratívum lineáris, a keresés végén, a hátráltató elemek legyőzése után jut el a főhős a transcendenshez. Az ötös számú vágóhídra pedig éppen hogy a linearitás nem jellemző, Billy életének legmeghatározóbb „csúcspontja” – ha van ilyen egyáltalán – Drezda bombázása, s még ha egyenes vonalba rendezzük életét, Tralfamador akkor sem végpont, hiszen onnan visszatér a földi világba, hogy majd tíz évvel később egy merénylő golyója oltsa ki életét.¹⁸⁹

Bizonyos sci-fi teoretikusok a tudományos-fantasztikus irodalom műfaját strukturálisan párhuzamba állítják a románcsal. Mark Rose szerint a sci-fi tulajdonképpen egyfajta szekularizálódott románc, mivel ugyanaz a cselekménystruktúra mutatkozik benne meg, mint ami a románcnál (az ártatlanság, az aranykorbeli állapot elvesztése, a főhős keresése és kalandjai valamint egy magasabb, transzcendens világ fellelése), de míg ennél a meseszerűség, a természetfeletti elemek túlsúlya figyelhető meg, addig a science-fiction mögött egy (alapvetően pozitivistá) tudományos világkép áll.¹⁹⁰ Tehát – legalábbis ezen elméletek alapján – a science-fiction-t egy, a keresésrománccal párhuzamos szerkezet jellemzi, azzal az alapvető különbséggel, hogy míg a románc egyértelműen a keresztény üdvtörténeti narratívum világi leképezése, addig a sci-fi ugyanezt az elbeszélést már egy

¹⁸⁸ Az Ádám – Éva motívum egyébként több helyen is előfordul a műben. Amikor az ardenneki hadműveletben elfogják Billyt, az egyik német tiszt csizmájának tükröződésében a főhős látni véli „az aranyló mélységben Ádámot és Évát”. *Vágóhíd* 57.; *Slaughterhouse* 39. Egy fejezettel később, mielőtt Billyt elrabolják az UFO-k, a televízióban egy a bombázókról szóló műsort nézve, víziója támad: visszafelé látja az eseményeket, majd a film történetén tovább menve az egész emberiség történetét inverz módon lejátszódva szemléli egészen addig, amíg létrejön a tökéletes emberpár, Ádám és Éva. Vonnegut egyik kritikus, Leonard Mustazza ezen motívumokat kiemelve, arra tett kísérletet, hogy a szerző életművét az édenkert-mítosz újraírására tett kísérletként elemezze. Vö.: Mustazza, Leonard: *Forever Pursuing Genesis. The Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut*. Bucknell University Press, London and Toronto, 1990.

¹⁸⁹ Egyes kritikusok más románc-utalásokat is felfedezni vélnek a regényben. William Bly például az ardenneki erdőben való bolyongást *Roland-ének* allúzióként értelmezi. Vö.: Bly, William: I. m. 47-48.

¹⁹⁰ Rose, Mark: Introduction. In: Rose (ed.): I. m. 1-8. A románc és a sci-fi rokonságát Frye is hangsúlyozza. Vö.: Frye: *The Secular Scripture*. 4.

tudományos alapokon nyugvó világszemlélet kontextusára viszi rá, ahol az aranykor vagy a megtalált édenkert helyére az idegen bolygó utópisztikus társadalma kerül. Ezek alapján talán megkockáztatható az a kijelentés, miszerint a regény lényegében egyszerre két műfaj legitimitását kérdőjelezi meg: egyrészt a románc által megképzett üdvtörténetiséget, másrészt pedig, annak „modern” formája, a science-fiction tudományos haladáselvű narratívumát.¹⁹¹ Mint több kritikus is kifejti, Az ötös számú vágóhídban a keresztény, bibliai és főként evangéliumi utalások folyamatosan összhangba kerülnek a sci-fi klisékkel. Ennek leglátványosabb motívuma talán Billy Pilgrim és Krisztus párhuzama. Erre utalhat a regény gyermekversike-mottója („A tehén bögni kezd, / A gyermek felriad, / De kicsiny Jézusunk / Sírásra nem fakad”¹⁹²), másrészt Billy-hez több ízben is kapcsolódik a keresztre feszítés krisztusi attribútuma. Billy egyik legmeghatározóbb gyermekkori emléke a hálószobájának falán lógó feszület, mely, mint kiderül, egész életében kísértette.¹⁹³ Később, hadifogolyként a marhavagonban utazva „átlósan, önmagát keresztre feszítve”¹⁹⁴ fekszik. Igehirdetése és ártatlanul elszenvedett, erőszakos halála is megerősítheti a Krisztus-párhuzamot. Az evangéliumi történet regénybeli, metafikcionális megfelelője egy Kilgore Trout novella, az *Evangélium a távoli űrből*, melyben a világűrből érkezett látogató – aki egyébként erőteljesen hasonlít a tralfamadoriakra – újraírja Jézus történetét, istenfiúi mivoltáról ártatlanul elszenvedett halálára helyezve át a hangsúlyt.¹⁹⁵ Hasonló funkcióval bír a regényben legtöbbször, összesen 106 alkalommal, minden egyes halálesetnél elhangzó mondat: „Így megy ez!” (So it goes). A mű fikciója szerint e kifejezést a tralfamadoriak használják, amikor megpillantanak egy holttestet, mivel ők nem lineárisan, hanem szinkrón módon tapasztalják meg az időt, tehát a halál számukra csupán annyit jelent, hogy az adott személy éppen abban az időpillanatban nincs jelen, ám más, a földi szemléletmód szempontjából korábbi pillanatokban ugyanúgy életben van. Tehát a tralfamadoriak nem ismerik a gyászt, a hiányt, s kifejezésük determinisztikus szemléletmódjuk terméke. (Talán determinizmusról sem túl célszerű esetükben beszélni, hiszen a determinációnak alapvetően csak a lineáris időszemlélet szempontjából van értelme.)¹⁹⁶ A regényben állandóan felhangzó kifejezés *elvileg* tralfamadori szemléletről árulkodik, ám az olvasás során éppen az ellenkező hatást éri el: mivel minden egyes pusztulásnál – legyen az ember, állat, növény vagy tárgy – felhangzik, ahelyett, hogy a beletörődést,

¹⁹¹ Hasonló történik Vonnegut egyik korábbi regényében, *A Titán szirénjeiben* (*The Sirens of Titan*, 1959) is. Itt egy viszonylag hagyományos, lineáris sci-fi történetre játszódik rá az emberiség világtörténete. Mint a regény története során megtudjuk, alapvetően az egyetemes történelem koncepciójának létjogosultsága bizonyítódik be: a történelemnek van értelme, célja, ám e cél – a Titánon megrekedt tralfamadori lény, Salo számára egy űrhajóalkatrész kitermelése – meglehetősen banális, mondhatni „nem méltó” a történelem egészéhez. Vagyis e regényben a célelvű, lineáris üdvtörténeti modell a cél banalitása révén relativizálódik.

¹⁹² Vágóhíd 9.; *Slaughterhouse* o. n.

¹⁹³ Vágóhíd 43.; *Slaughterhouse* 27-28.

¹⁹⁴ Vágóhíd 82.; *Slaughterhouse* 57.

¹⁹⁵ Vágóhíd 109-110.; *Slaughterhouse* 78-79.

¹⁹⁶ Vágóhíd 33.; *Slaughterhouse* 19-20.

megváltoztathatatlanságot hangsúlyozná, éppenséggel a veszteségek jelentőségét emeli ki. Mint Richard Giannone megjegyzi, a „So it goes” úgy is értelmezhető, mint a keresztény „Ámen” fordítása – s míg ez, az isteni akaratba való belenyugvásra utal, addig a regény tralfamadori mondata, mind az isteni akaratot, mind pedig a belenyugvás lehetőségét is megkérdőjelezi.¹⁹⁷

A románc, a science-fiction valamint az evangéliumi cselekménystruktúrák és -elemek egymásba játsztatásával a regény tulajdonképpen a mindegyik mögött látenszen meghúzódó lineáris, értelemmel bíró (nota bene: üdvtörténeti) történelemszemléletet jeleníti meg, s egyszersmind lehetetleníti el. Vagyis a szövegben (s a történelemben) Drezda bombázásának eseménye révén világossá válik, hogy *többé már nem lehetséges* a történelmet olyan elbeszélés formájában reprezentálni, melyben a rendezettség, az értelem, az átláthatóság és a folyamatos tökéletesedés dominál. Érvényes ez Billy személyes történetére is, hiszen *elvileg* a Tralfamador-élmény valamiféle megvilágosodást jelentett számára, ám halála több tekintetben ellentmond annak, hogy élettörténetét románcnak vagy üdvtörténetnek tekinthessük. Billy pusztulása tulajdonképpen egy értelmetlen bosszú eredménye, hiszen Roland Weary halálában (akinek kérésére löveti le Billy-t közös katonatársuk, Paul Lazzaro) teljesen vétlen. Másrészt, Billy halála napján elmondott, a halál jelentéktelenségéről szóló szónoklatát meglehetősen ellenpontozza az esemény dátuma dátum: 1976. február 13. – vagyis Drezda bombázásának évfordulója. Tehát Drezda beleíródik Billy halálába is, s a tömegmészárlás egyszerűsége, borzalma megkérdőjelezi a főhős által mondottak relevanciáját.

Ám nem csupán a történelemtől, és a személyes élettörténetektől tagadtatik meg a linearitás, hanem a regény történetétől is: Az ötös számú *vágóhíd* arra tesz kísérletet, hogy a fikcionális sci-fi rész időszemlélete felől írja meg Billy Pilgrim életét, s Drezda pusztulásának eseményét. A regény címe tájékoztat arról, hogy a mű „a tralfamadori történetek távirati-skizofrén stílusában íródott”. Hogy mit is jelent ez, arról az ötödik fejezetben kapunk felvilágosítást: a tralfamadori regények nem alkotnak narratívumot, hanem egyfajta szinkrón struktúrát képeznek, ahol

„...minden egyes jelcsoport egy-egy rövid, sürgős üzenet, amely egy-egy szituációt, egy-egy helyszínt ír le. Mi, tralfamadoriak mindet egyszerre olvassuk el, nem pedig egyiket a másik után. Az üzenetek összessége közt nincs semmiféle különös összefüggés, kivéve az, hogy a szerző igen gondosan válogatta össze őket, méghozzá

197

Giannone: I. m. 94. Maga Vonnegut egyébként *Virágvasárnap* (*Palm Sunday*, 1981) című könyvében a mondatot Céline-hatásként aposztrofálja, s a francia szerző halálhoz való viszonyának parafrázálásának tekinti. E viszony ugyanarról az ambivalenciáról árulkodik, mint ami Vonnegut regényére jellemző. „Céline sokkal természetesebb módon fogalmazta meg mindezt az összes írásában – állítja Vonnegut –, hozzá képest az én megoldásom ügyetlen utánzás. Céline gyakorlatilag a következőt állítja: »A halál és a szenvedés megközelítőleg sem lehetnek olyan fontosak, amilyenek én képzelem. Ahhoz túlságosan is köznapiak. Ha viszont mégis ennyire komoly dolognak tekintem a halált és a szenvedést, akkor csupán azt bizonyítom, hogy elment a józan eszem. Meg kell próbálnom, hogy komolyabb maradjak.«” Vonnegut, Kurt: Védelmembe vettem egy náci-szimpatizánst, de megfizettem érte. Ford.: Szántó György Tibor. In: Uő: *Virágvasárnap. Önéletrajzi jegyzetek*. Maecenas, Budapest, 2002, 325.

úgy, hogy ha valaki mindet egyszerre látja, akkor ezeknek az üzeneteknek az összessége valami gyönyörű és meglepő mély életkép érzetét keltse. Nincs kezdet, közép és vég, nincs feszültségkeltés és tanulság, nincsenek okok és okozatok. Azt, amit mi a könyveinkben annyira szeretünk, az az egyszerre meglátott számtalan, csodálatos pillanat egysége”.¹⁹⁸

Vagyis a szöveg ezen betétje egy fikcionális regénytípust vázol, mely egyben metafikcionális is, hiszen magának a műnek, *Az ötös számú vágóhíd*nak a struktúráját kísérli megmagyarázni. Azzal, hogy a regény nem alkot lineáris narratívumot, hanem helyette különböző, más és más idősíkokban és helyszíneken játszódó események kerülnek egymás mellé, lényegében a tralfamadori regénypoétika „földi fordítására” tesz kísérletet. A szaggatott, „tralfamadori” narráció tematikusan magyarázható azzal, hogy a (drezdai, háborús) traumára válaszképpen egy olyan időszemlélet születik Billy-ben, ahol minden pillanat egyformán jelentős, s Drezda nem valamiféle „végpont” a történelemben, hanem csupán egy, a többivel paralel momentum.¹⁹⁹ Ilyen, a háborús trauma hatására keletkezett skizofrén időszemlélet jellemzi – legalábbis a szövegben idézett Erika Ostrovsky-könyv alapján – Céline-re is. Jómagam a regény stílusával kapcsolatban még egy – inkább csak tapogatózó – magyarázatlehetőséget vetnék fel. Reinhart Koselleck egy tanulmányában az álmok történeti funkciójáról értekezve, egy helyütt a koncentrációs táborok lakóinak álmait vizsgálja. Jellemző ezekre egy különleges álomtípus, melynek lényege, hogy megszűnik benne minden időorientációs tényező, jelen-múlt-jövő összemosódik, minden temporális dimenziót nélkülöz, akárcsak a skizofrén betegekénél. Koselleck szerint ez azzal magyarázható, hogy a táborlakók számára az élet totális értelmezhetetlensége és abszurditása oly módon „természetessé” válik, hogy álmaikban is megsemmisül minden, a korábbi életét irányító temporális koordinációs tényező.²⁰⁰ Ez alapján talán megkockáztatható az az értelmezési lehetőség is, hogy a regény atemporális stílusa nem annyira a trauma feldolgozásának kísérlete, hanem sokkal inkább maga a trauma hatására keletkezik, amennyiben a traumatikus esemény szétbontja a hagyományos időstruktúrát s a lineáris történetelvűséget.

E különleges narráció strukturális elemzésére és kontextusba helyezésére a Vonnegut-recepcióban több, egymással nagyjából összefüggő magyarázat született. Jerome Klinkowitz szerint a regény ilyenén elbeszélésmódja lényegében a 60-as évek amerikai irodalmának megújítási kísérleteivel párhuzamos, vagyis Vonnegut – akárcsak Barthelme, Coover, Sukenick vagy Brautigan – a valóság hitelesebb leírása érdekében megpróbált elszakadni a hagyományos (főként a 19. századi realizmusban gyökeredző) regénytechnikától. Vonnegut legfőbb különbsége az előbb felsorolt szerzőkhöz képest – állítja Klinkowitz –, hogy narrációs technikáját egy másik művészeti ágból, a filmekből kölcsönzi: a szerző szerint *Az ötös számú vágóhíd* idő-ugrásai,

¹⁹⁸ *Vágóhíd* 89-90 – a fordítást módosítottam; *Slaughterhouse* 64.

¹⁹⁹ Vö.: Bényei: I. m. 49.

²⁰⁰ Koselleck, Reinhart: *Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalataihoz*. In: Uő: *Elmúlt jövő. A történeti idő szemantikája*. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2003. 321-344. (itt: 335-336.)

jelenetváltásai a filmes snitt-technika alapján jönnek létre.²⁰¹ Bo Petterson Vonnegut-monográfiájában Sharon Spencer „architektonikus regény” fogalmának segítségével próbálja elemezni a mű narrációját. Spencer az architektonikus regényt speciálisan modern műfajnak (vagy műformának) tartja, jellemzője, hogy a szöveg narrációjával, a lineáris időkezelés szétbontásával olyasféle hatást kíván kelteni, mint egy térbeli tárgy. Spencer szerint az architektonikus regény „célja, hogy egy – ábrázolt vagy absztrakt – térbeli létező illúzióját keltse. Ez különböző hosszúságú és fajtájú prózatöredékekből képződik, s a mellérendelés alapján rendeződik el, hogy ezáltal a könyv témájának átfogó képét kapjuk.”²⁰² Petterson Vonnegut művét ilyen térbeli struktúrájú regénynek tartja, ahol az egyes jelenetek egyenes, kronologikus időben íródtak, ám a különféle epizódok között már az egymás mellé rendelés dominál, s így az egész mű – már amennyire ez lehetséges – a történések egyfajta „térbeli képét” adja.²⁰³

Persze felmerülhet a kérdés, hogy mennyiben lehetséges egy ilyesfajta térbeli, „tralfamadori” regény megalkotása, hiszen maga a befogadás, az olvasás folyamata óhatatlanul egyenes vonalú. Vagyis a befogadó éppen a lineáris olvasat, a jelenetről jelenetre való történetértelmezés miatt sohasem lehet képes egységben látni az egészet, óhatatlanul összerak magában egy kronológiát, s ehhez képest értelmezi az egymásra következő jeleneteket. Mindez így van, ám a regény igazi különlegességét véleményem szerint nem is az adja, hogy az egyes idősíkok mindenféle átmenet nélkül váltakoznak egymással, hanem bizonyos motívum- és jelenetismétlések révén a mű tulajdonképpen az egyenes vonalú olvasási folyamatot is megtöri. Egyes tárgyak, hasonlatok, motívumok egészen más szöveggörnyezetben és idősíkokban újra és újra megismétlődnek, s ezáltal a jelenetek szorosabb kapcsolatra lépnek olyannyira, hogy a befogadóban folyamatosan afféle „déja vu”-érzés munkálkodik, sőt többszöri olvasatra esetleg már nem is a könyvben előrefelé halad, hanem ezen motívumokat keresve vissza-visszalapoz, hogy így mind a kronologikus, mind pedig az előre irányuló befogadásmód szétbomoljon. Ilyen például a regényben a „három testőr”, mely – mint korábban említettem – Roland Weary legfőbb identitásképző narratívuma. Ezen kívül a „Három testőr” még egy csokoládé neve is, melyet a könyv első és ötödik fejezetében éppen valamelyik női szereplő eszik.²⁰⁴ Hasonlóképp működik a „kék és elefántcsont” színpár motívuma, mely a regényben hat alkalommal, különböző kontextusban fordul elő.²⁰⁵ Ilyen, sokszor előforduló

²⁰¹ Klinkowitz: *Slaughterhouse-Five. Reforming the Novel and the World*. 77-80.

²⁰² Spencer, Sharon: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York University Press, New York, 1971, XX-XXI.

²⁰³ Petterson, Bo: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative Form*. Abo Akademi University Press, Åbo, 1994, 255-256.

²⁰⁴ *Vágóhíd* 17; 108; *Slaughterhouse* 7; 77.

²⁰⁵ Vö.: *Vágóhíd* 34: Billy „mezíten lába kék és elefántcsontszínűvé vált”; *Slaughterhouse* 20. *Vágóhíd* 68: „...hullák kék és elefántcsontszínű meztelen lábakkal”; *Slaughterhouse* 47. *Vágóhíd* 75: Billy „a csupasz lábára pillantott. Elefántcsont és kék színű volt.”; *Slaughterhouse* 52. Uo.: „Billy Pilgrim kék és elefántcsontszínű lábán lecaplatott a lépcsőn.” *Slaughterhouse* 53. *Vágóhíd* 77: Billy „kék és elefántcsontszínű lába letaposta

motívum még a „mint egymásba rakott kanalak” hasonlata, mely ötször jelenik meg a szövegben.²⁰⁶ Hosszan lehetne sorolni a vissza-visszatérő, szó szerint megismétlődő motívumokat (például a kutyaugatás, az óralap többszöri – konkrét és metaforikus – megjelenése, a zöld és narancsszín stb.), de talán e három példa is jól érzékeltethette működésüket. Jellemző rájuk, hogy viszonylag apró, jelentéktelennek tűnő elemek, önmagukban általában nem figyelemfelkeltőek, ám ismétlődésük révén egy idő után a befogadó számára bevésődnek. Emellett teljesen eltérő kontextusokban fordulhatnak elő, gyakran más és más helyütt olyan szereplőkhöz kapcsolódnak, akik a regénybeli történetben sohasem találkoznak.

Hasonló funkcióval bír a regény metafikciós (mondjuk úgy, „valóságos” – az első és részben a tizedik fejezet) valamint fikcionális részeinek egymásba mosódása. Az első fejezetben az elbeszélő (aki, mint korábban már mondtam, olyan önéletrajzi utalásokat tesz, aminek alapján a konkrét szerzővel azonosítódik) folyamatosan a történet megírásának lehetőségét, illetve lehetetlenségét problematizálja. Fontos megjegyezni, hogy e szakasz is – akárcsak a cím – lényegében a tralfamadori szaggatott-térbeliesülő stílusban van megírva. Mint James Lundquist állítja, Vonnegut „saját életét is úgy fogalmazza meg, ahogy később majd Billyét, méghozzá a tralfamadori időszemlélet alapján. A regény írásáról szóló fejezet struktúrája következetesen prefigurálja magának a regénynek a struktúráját”.²⁰⁷ Vagyis a metafikcionális és a fikciós rész nagyban összekapcsolódik, amennyiben a regény megírásáról szóló passzusok ugyanúgy képződnek meg, mint maga a szövegbeli történet. Emellett az első fejezetben olyan elbeszélői magyarázatokat kapunk, amelyek célja, hogy a későbbi fikció bizonyos jeleneteinek „valóság-hatását” felkeltsék, méghozzá éppen azokat, amelyek a legabszurdabbnak tűnnek. E célt szolgálják a regény nyitómondatai:

„Többé-kevésbé mindez megtörtént. Ami a háborús részeket illeti, azok mindenesetre jócskán valóságosak. Egy tagot, akit ismertem, *valóban* agyonlőttek Drezdában, mert elvitt egy teáskancsót, ami nem az övé volt. Egy másik fickó, akit ugyancsak ismertem, *valóban* azzal fenyegette személyes ellenségeit, hogy a háború után felbérelt fegyveresekkel meggyilkoltatja őket. És így tovább. A neveket mind megváltoztattam”.²⁰⁸

A szöveg a regény két – meglehetősen abszurd – szereplőjének, Edgar Derbynek és Paul Lazzaro-nak a valóságosságát (vagy legalábbis személyiségük,

a nedves pázsitot”; *Slaughterhouse* 54. Vágóhíd 146: „Valaki lehúzta a bakancsát. A meztelen lába kék és elefántcsontszínű lett.”; *Slaughterhouse* 107.

²⁰⁶ Vágóhíd 74: „Ez a különös talaj pedig alvó emberek mozaikjából állt, akik úgy illeszkedtek egymáshoz, mint a dobozba rakott kanalak”; *Slaughterhouse* 51. Uo.: „Billy Pilgrim karácsony éjszakáján úgy préselődött a csavargóhoz, mint az egymásba rakott kanalak”. *Slaughterhouse* 51. Uo.: „Billy és felesége, Valencia úgy bújtak össze a nagy, dupla ágyukban, mint az egymáshoz simuló kanalak.” *Slaughterhouse* 52. Vágóhíd 125: „Billy és Valencia elaludt, összebújva, mint az egymáshoz rakott kanalak”; *Slaughterhouse* 91. Vágóhíd 142: „A színház padlóját elborították az amerikai testek, amelyek úgy préselődtek egymáshoz, mint az élükre fordított kanalak”; *Slaughterhouse* 105. Az eredeti szövegben minden egyes alkalommal „nestled like spoons” szerepel.

²⁰⁷ Lundquist, James: *Kurt Vonnegut*. Ungar, New York, 1975, 75.

²⁰⁸ Vágóhíd 9. (kiemelések Vonnegut-tól); *Slaughterhouse* 1.

történetük valódiságát) igyekszik bebizonyítani. A bekezdés utolsó előtti mondata („És így tovább. – And so on.”) mintegy az egész regény hitelességére irányul, vagyis egy olyan retorikai műveletet hajt végre, melyben két kiragadott, hihetetlennek tűnő esemény valóságosságának állításával az egész szöveg hihetőségéről akar meggyőzni.

Nagyjából ugyanezt a célt szolgálja a regény azon elbeszélői technikája, mely a fikcionális történetbe bizonyos helyeken beépíti a „valódi”, metafikcionális világ elemeit. A szövegben ugyanis többször érintkezésbe lép a két világ, egy olyan konstellációt eredményezve, mely egy furcsa oda-vissza játékot játszik: a „valóságos” epizódokat fikcionalizálja, illetve a fikcionális részt visszaírja a valóságba. Ilyen epizód-kapcsolat például a negyedik fejezet elejének epizódja, melyben közvetlenül azon jelenet előtt, amikor Billy Pilgrim elrabolja az UFO, a főszereplő telefonhívást kap. A hívás téves, egy részeg véletlenül félretárcsáz, akinek „Billy szinte érezte is a lehelete szagát – mustárgáz és rózsailat”.²⁰⁹ Ennek azért van jelentősége, mert az első fejezet egyik bizarr epizódjában már megtudhattuk, hogy az elbeszélő, miközben könyvén dolgozik, furcsa szokást vesz fel:

„...késő éjszaka rám jön ez a nyavalya, amihez két dolog kell feltétlenül: alkohol és telefon. Jól berúgok, és a leheletemmel, melynek olyankor mustárgáz- és rózsailata van, elzavarom a feleségemet”.²¹⁰

Vagyis a két világ kapcsolatba lép egymással, a regénybe nem csupán az első fejezet által íródik bele keletkezésének története, hanem Billy Pilgrim élettörténete is érintkezik a mű születésével.

Néhány helyen a háborús epizódokban is – némileg konkrétan – előfordul ez az interakció. A könyv egyik legabszurdabb jelenetében Billy éppen azt szemléli, hogy az amerikai hadifoglyok, az angol társaik által számukra szervezett zsúr utóhatásaként hasmenéstől szenvednek. Ezt az önmagában képtelen, abszurd jelenetet az elbeszélő kiszólása egyszerre hitelesíti, és teszi még abszurdabbá:

„Az egyik amerikai azt jajgatta Billy mellett, hogy mindent kiadott magából, nem maradt már benne semmi, csak az agyveleje. Majd néhány pillanat múlva azt mondta:

– Na most megy ki az is. Most megy ki az is. – Mármint az agyveleje. Arra értette. Én voltam az. Én magam voltam az. Ennek a könyvnek a szerzője”.²¹¹

Hasonló játszódik le egy fejezettel később, amikor a hadifoglyok éppen Drezdába érkeznek, s a város szépségeiben gyönyörködnek.

„Billy Pilgrim úgy érezte – olvashatjuk –, hogy olyan ez, mint a mennyország a vásárnapi iskola képeskönyvében.

Valaki azt mondta mögötte a marhavagonban:

– Óz, a csodák csodája.

²⁰⁹ Vágóhíd 75.; *Slaughterhouse* 53.

²¹⁰ Vágóhíd 12.; *Slaughterhouse* 3.

²¹¹ Vágóhíd 124-125.; *Slaughterhouse* 91.

Én voltam. Én voltam az. Az indianabeli Indianapolison kívül addig más várost még sohasem láttam”.²¹²

Látható, hogy mindkét jelentben ugyanaz történik: az életrajzi szerzővel azonosuló narrátor mintegy belép a fikcionális térbe, s jelenlétével hitelesíti a leírtakat. A regény legvégén is lejátszódik ez, csakhoggy egészen más kontextusban. Két nappal Drezda pusztulása után Billyt és a többi amerikai hadifoglyot romeltakarításra vezénylik. Az elbeszélő ekkor ismét közbeszól:

„Én is ott voltam. O'Hare is ott volt. Az elmúlt két éjszakát a vak vendégfogadás istállójában töltöttük. Ott találtak ránk a hatóság emberei”.²¹³

E kiszólások szerepe több szinten is megfogalmazható. Egyrészt, fikció és valóság határait végérvényesen összemossák, s egy olyan történet-konstrukciót hoznak létre, melyben a mű szerzőjének személyes élettörténete és a szöveg megírásának folyamata, körülményei a fikcionális események részévé válnak. Tehát a történet létrehozásával a szerző mintegy önmagát is megírja. Ám amellett, hogy (főként az első fejezetben) a fikcionális történethez a narrátor külső reflexiós pontként szolgál, magába az általa elbeszélt-megképzett eseményekbe, Billy Pilgrim életébe is beleíródik. Másrészt pedig, az első két esetben a személyes jelenlétre való utalások úgy működnek, ahogy a könyv kezdő mondatainál láthattuk: a totálisan abszurd, képtelennek tűnő eseményeket az elbeszélői tanúbizonyság hitelesíti, mintegy azt sugallva, hogy gyakorlatilag nincs az abszurditásnak olyan foka, mely a háborúban ne történhetett volna meg. Az utolsó jelenetnél pedig, egyrészt a drezdai történések autenticitása teremődik meg, másrészt óhatatlanul kapcsolatba kerül az előzőek képtelenségével; vagyis Drezda bombázása mint totálisan érthetetlen és értelmetlen esemény a regényben mintegy az abszurd végpontjává válik.

Így Az ötös számú vágóhídban egy olyan háború- történelemkoncepció bontakozik ki, mely egyszerre szól az események tradicionális módon való elbeszélhetetlenségéről és az elbeszélés szükségességéről. A háború és Drezda értelmetlenségét el *kell* beszélni, de *nem lehet* hagyományos történetbe önteni (legyen az akár a korabeli háborús regények hazafias-ideologikus narratívuma, vagy egy, a keresztény üdvtörténetiségen alapuló metanarratíva). Ezekkel szemben, s ezek helyett egy olyan „tralfamadori” történet keletkezik, melyet – mint az első fejezetben az elbeszélő, Szodoma és Gomorra elpusztítására utalva állítja, egy, az események borzalmaitól „sóbálvánnyá vált” személy írt²¹⁴ – a történéseket szinkrón módon (mint az időből és az életből kiesett kővé dermedő megfigyelő) ábrázolja, s benne fikció-valóság, megélt történelem, megírt regény és a szöveg megírásának folyamata végérvényesen és szétválaszthatatlanul egymásba mosódik.

²¹² Vágóhíd 146.; *Slaughterhouse* 108.

²¹³ Vágóhíd 204.; *Slaughterhouse* 156.

²¹⁴ Vágóhíd 28-29.; *Slaughterhouse* 16.

4 AZ EXTREMITÁS TÖRTÉNETISÉGE. ART SPIEGELMAN: MAUS

A holokausztt megjelenítésére kísérletet tevő meglehetősen széles irodalmi palettán mindenképpen különleges helyet foglal el Art Spiegelman műve.²¹⁵ E különleges státuszt a könyv nem feltétlenül az esztétikai értéke miatt foglalja el (bár remélem alábbi elemzésemből talán ki fog derülni, hogy véleményem szerint ez is alapvető és kiemelkedő), sokkal inkább külső extremitása miatt, azzal, hogy ábrázolásmódja, a képregény műfajának egy „komoly témával” való rokonítása gyökeresen elüt a „holokausztt-kánon” korábbi szövegeitől. A mű ezzel az extremitással és provokativitással már formája és műfaja révén is nyíltan veti fel a (történelmi) reprezentáció és az etika viszonyának problémáját. E területek kapcsolata két szinten is megfogalmazható: ha szűkebb értelemben vesszük, akkor – mondjuk – úgy lehetne a kérdést feltenni, hogy joga van-e egy, a képregényhez hasonló peremműfajnak „szájára venni” a világtörténelem talán legborzasztóbb eseményét? Spiegelman könyvével kapcsolatban első lépésben tehát maga a képregényforma lehet visszatetsző, s gerjeszthet vitákat, hiszen a képregényt általában valamiféle „aljaműfajként” szokás bekategorizálni, melynek – közkeletű vélekedés szerint – legalapvetőbb szerepe a szórakoztatás, vagy legjobb esetben a „magas” irodalomra való ránevelés.²¹⁶

²¹⁵ Spiegelman köteteinek alábbi kiadásai használtam: Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*. Pantheon Books, New York, 1986. (a továbbiakban: *Maus I.*) és Spiegelman, Art: *Maus II. A Survivor's Tale. And Here my Troubles Began*. Pantheon Books, New York, 1991. (a továbbiakban: *Maus II.*) Magyarul: Spiegelman, Art: *Maus. Egy túlélő története*. Ford.: Feig András. Ulpius Ház, Budapest, 2005. (a továbbiakban: *Magyarmaus*) A szövegben a konkrét kép-illusztrációkat az angol változatból vettem át, az idézetek fordítását a magyar alapján adom meg.

²¹⁶ Az ilyen szemléletmódnak jó példája a 80-as évek Pro és kontra című könyvsorozatának a képregényről szóló kötete. E könyvben a képregény értékéről szóló vitában egy alapvető előfeltevés dominált, méghozzá az, hogy a képregény tulajdonképpen egy másodrendű műfaj, haszna – ha van egyáltalán – annyiban merül ki, hogy a fiatalabb korosztályok esetleg kedvet kaphatnak a komolyabb irodalmi művek elolvasására is. Vö.: Rubovszky Kálmán (vál. és szerk.): *A képregény*. Gondolat, Budapest, 1989. Ilyen, sőt talán még radikálisabb nézőpontot fogalmaz meg egy valamivel korábbi (s tudtommal magyar nyelven mindezidáig egyetlen) képregénytörténeti áttekintés, Gellért Endre: *A képregény története* című munkája is.

Mint Roger Sabin képregény-történeti könyve kifejti, e (mai szemmel meglehetősen konzervatívnak tetsző) megítélés még nagyjából Amerikában is sokáig működött, igazából a 70-es évektől változott némelyest, méghozzá egy olyan szerzői-rajzói nemzedéknek köszönhetően, akik megpróbálták a korábbi hagyományt és ábrázolásmódot radikálisan felülírni, valamint a képregény önálló művészeti médiumként való szemlélete mellett harcolni.²¹⁷ E mozgalomban Spiegelman döntő szerepet vállalt, 1975-ben ő társszerkesztette az *Arcade* című antológiát, mely a kor legnevesebb alternatív képregény-rajzolóinak műveiből válogatott, majd 1980-ban feleségével Françoise Mouli-val közösen útjára indította az azóta már legendássá vált *Raw* című antológiásorozatot, melynek fő célkitűzése éppen az volt, hogy maga köré gyűjtse azokat az underground szerzőket, rajzolókat, akik a képregény megújulásáért és önálló művészeti ágként való elismeréséért küzdöttek. Maga a *Maus* első része is először a *Raw*-ban jelent meg, később adta ki Spiegelman önálló kötetben. Egyébként a képregény-történeti mű szerzője, Roger Sabin a *Maust* egyfajta áttörésnek, de inkább különleges kivételnek tekinti, gyakorlatilag máig ez az egyetlen olyan képregény, mely komoly kritikai visszhangot váltott ki, s szerzője igazi szakmai és közönségsikert ért el (a mű 1992-ben Pulitzer-díjat kapott). Az sem teljesen egyedülálló azonban, hogy egy képregény valamilyen traumatikus történelmi eseményt dolgozzon fel: Spiegelman művét megelőzően, illetve a *Maust* követően is születtek a holokausztot vagy a második világháborút ábrázoló képregények, ilyen például Bernie Krigstein műve, a *Master Race* (1955), a *Wrzeslen – Antologia Komiksu Polskiego* című 2003-as lengyel képregényantológia, Pascal Croci: *Auschwitz* című alkotása, valamint – némiképp áttételesebben – érintkezik a témával Donna Barr készítette *Desert Peach* és Alan Moore *Miracleman*-ja.²¹⁸ A holokauszton kívüli traumatikus történelmi eseményeket feldolgozó képregények nevezetes példái: Raymond Briggs angol szerző 1983-ban adta ki *When the Wind Blows* című albumát, mely egy fiktív atomháborút ábrázol,²¹⁹ Keiji Nakazawa japán rajzolóinak a hirosimai atomtámadást bemutató műve, *Barefoot Gen* címmel pedig a 80-as évek végén jelent meg Amerikában.²²⁰ Maga

Vö.: Gellért Endre: *A képregény története*. A Tömegkommunikációs Kutatóközpont Szakkönyvtára, Budapest, 1975.

²¹⁷ Sabin, Roger: *Comics, Comix & Graphic Novels. History of Comic Art*. Phaidon Press Limited, London, 2003.

²¹⁸ A két utóbbi művet a holokauszt ábrázolásának kontextusában elemzi Eaglestone, Robert: *Madness or Modernity? The Holocaust in Two Anglo-American Comics. Rethinking History*, 6. (2002/3.) 319-330.

²¹⁹ Persze radikális különbség Briggs és Spiegelman között, hogy Briggs könyve – az ábrázolásmód minden ironiája ellenére – inkább valamiféle nyíltan figyelmeztető mű akar lenni. Emiatt hajlamos átcsúszni a propagandisztikusságba, mi több, a melodramatikusságba. Ezt jól példázza a képregény utóélete: pár évvel megjelenése után egész estés rajzfilm készült belőle, melyhez népszerű popzenészek (David Bowie, Roger Waters) írtak zenét. Vö.: Briggs, Raymond: *When the Wind Blows*. Penguin Books, London, 1983.

²²⁰ Nakazawa egyébként 1980-ban készítette el képregényét, de Amerikában csak 1989-ben adták ki. Az amerikai megjelentetésben egyébként erőteljesen közrejátszott a *Maus* sikere, mivel a Pinguin (Spiegelman könyvének kiadója) a *komoly* témák képregényváltozata iránti érdeklődést igyekezett meglovagolni. Vö.: Sabin: *Í. m.* 233-234.

Spiegelman egyébként 2004 szeptemberében jelentette meg újabb könyvét *In the Shadow of No Towers* címmel, mely – újabb provokatív téma – a szeptember 11-es World Trade Center elleni terrortámadást dolgozza fel.²²¹

Am még ha a képregényt el is fogadjuk önálló, legitim, az irodalom és a képzőművészet közötti „komoly” műfajnak, a *Maus* ábrázolásmódja akkor is problémás marad, hiszen a műben radikális feszültég van a rajzok (a könyv formanyelvéhez képesti) viszonylagos realisztikussága és a szereplők szándékos stilizáltsága között. Spiegelman a mű elkészítése során nagy gondot fordított a helyeket ábrázoló képek lehető legnagyobb pontosságára, számos korabeli fotót, filmet tanulmányozott, sőt, ő maga is bejárta a történet helyszíneit. A szereplők viszont nemcsak hogy erősen stilizáltak, de tulajdonképpen nem is emberek: furcsa hibridek, emberi testtel rendelkező állatfigurák, és a képregényben minden nációt más állat testesít meg (a zsidók egerek, a németek macskák, a lengyelek disznók stb.). Ez pedig a formai, műfaji választáson túl még provokatívabbá teszi a *Maus*-t, hiszen sokak szerint a holokauszot így ábrázolni nem méltó az események tragikumához, már-már a kegyeletsértéssel határos, sőt, még olyan vélemény is megfogalmazódott (Richard Haynes a *The Guardian*-ban megjelentetett recenziójában), mely szerint azzal, hogy a mű minden nációt más állatfigurával jelenít meg, tulajdonképpen fasisztoid szemléletet tükröz.²²²

Am ezen túl az ilyenén megjelenítés a reprezentáció és az etika viszonyának tágabb értelmezéséhez is elvezet, mivel a történet állatfigurákon keresztüli elbeszélése az egész narratívumot átkontextualizálja, hiszen nyíltan allegorikussá s ezzel együtt fikcionálissá teszi. Nagyon triviálisan fogalmazva azt mondhatnánk, még ha az olvasó hajlandó is elismerni, hogy akár a képregényforma is alkalmas lehet egy igaz történet közvetítésére, azt már nehéz „valóságnak”, „történelemnek” elfogadni, ha e „valós” képregény főszereplői embertestű egerek és macskák. Vagyis Spiegelman a holokausz igaz történetét egy allegorikus fikción keresztül próbálja elbeszélni – sőt, ha lehet ilyen mondani, a *Maus* ábrázolásmódja révén radikálisan fikcionálissá válik. Talán szükségtelen visszautalnom a korábbi fejezetben ismertetett a holokausz fikcionális ábrázolásával kapcsolatos, a fikció létjogosultságát feszegető vagy megkérdőjelező vitákra ahhoz, hogy lássuk, a *Maus* formai megoldása milyen mértékben provokatív módon lép fel egy olyan diskurzusban, ahol az eseményekhez való legnagyobb hűség és a lehető legpontosabb megjelenítés számít az ábrázolás egyik legfontosabb (vagy egyenesen kizárólagos) feltételének.

A fikcionalitás kérdése Spiegelman könyvének recepciójában egészen nyíltan merült fel. Miután a *Maus* két kötete megjelent, a szerző levelet intézett a *New York Times Book Review*-hoz, melyben nehezményezte, hogy művét a „fiction” kategóriájába sorolták. Spiegelman szerint a fikció osztálya azt sugallja, hogy az adott szöveg nem hű a tényekhez (tehát e nézőpontban a szerző is osztani látszik azon történészek előfeltevéseit, akik a holokausz

²²¹ Spiegelman, Art: *In the Shadow of No Towers*. Penguin Books, London, 2004.

²²² Vö.: Sabin: I. m. 188.

ábrázolása terén a fikcionalitást veszélyesnek tekintik). Ám a *Maus* formája révén nehezen férne be a „non-fiction”-be, s ezért Spiegelman szellemesen egy külön osztályt javasolt műve besorolására, a „non-fiction: mice”-t.²²³ E kategória egyrészt utal a *Maus* hagyományos fogalmak szerinti besorolhatatlanságára, másrészt pedig arra is, hogy egy szöveg tulajdonképpen lehet egyszerre történeti, tényyszerű, valamint nyíltan allegorikus (nota bene, fikcionális – bár ezt, mint láttuk, Spiegelman nem ismerné el). A mű beskatulyázhatatlanságát az is jelzi, hogy amikor 1992-ben megkapta a Pulitzer-díjat, jobb híján az „egyéb” kategóriába sorolták.²²⁴ De a recepcióban az ellentétes véglet is megjelent: Joshua Brown egy, eredetileg az *Oral History Review*-ban közzétett tanulmányában a *Maus*-t történeti szöveggént, közelebbről pedig oral history-beszámolóként értelmezi. Brown szerint „A *Maus* nem fikcionális képregény és nem is egy illusztrált regény. Bár formája szokatlan, ám ez egy fontos történeti munka, mely a történészeknek, és főként az oral history-val foglalkozóknak, a narratív konstrukció és értelmezés egyedi megközelítését nyújtja”.²²⁵ Brown azért értelmezhetette oral history-beszámolóként a *Maus*-t, mivel a képregény a holokauszt eseményeit, illetve konkrétan egy zsidó családnak – Anja és Vladek Spiegelmannak, a szerző szüleinek – a történetét a 30-as évek közepétől 1945-ig, illetve áttételesen a 80-as évek elejéig beszéli el. Azonban nem csak a náci éra történéseit mutatja be – a *Maus*-ba beleíródik a mű születése is. A történet ugyanis két idősíkon mozog: egyrészt a már említett fasiszta korszakban, másrészt a jelenkorban (pontosabban, mint a második kötetből kiderül, a közelmúltban), amikor Art riportokat készít apjával, s tulajdonképpen Vladek elbeszéléséből születik a képregény.

A *Maus* történetiségének és/vagy fikcionalitásának vizsgálatát az alábbiakban két szempont alapján közelítem meg. Egyrészt a képregény állatfiguráinak szerepét, az illetén kifejezőmód művön belüli és tágabb funkcióját szeretném elemezni, másrészt pedig a mű narrációját, jelen és múlt, történelem és fikció egymásba mosódását nézem meg, melynek analízisével talán lépéseket lehet tenni munkám fő célkitűzése – vagyis az irodalmi alkotásokban megnyilvánuló történetiség felfogások vizsgálata, egy formális-történeti olvasási metodológia kidolgozása, valamint a közelmúlt traumatikus eseményeit formabontó módon ábrázoló alkotások történetfilozófiájának elemzése – felé.

Kiindulásul célszerű lehet azt áttekinteni, hogy az ilyesfajta, állatfigurákkal való ábrázolást milyen kulturális kódrendszerek alapján lehet értelmezni. A könyv formájából és műfajából adódóan talán legelőször a „klasszikus”, populáris képregények és rajzfilmek állatfigurái juthatnak eszünkbe, s így a képregényt az alapján interpretálhatjuk, hogy az a népszerű

²²³ Magyarul valahogy így hangozhatna a kategória: tényirodalom – egerek. Vö.: Horowitz: *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. State University of New York Press, Albany, 1997. 2-8.

²²⁴ Vö.: Orbán Katalin: Mauschwitz, avagy a hibrid esztétikája. *Café Babel* 1995/3 23-33. (itt: 23.)

²²⁵ Brown, Joshua: *Of Mice and Memory*. In: <http://voyager.learntech.com/catalog/maus/indepth/> A tanulmány eredeti megjelenési helye: *Oral History Review* 1988/spring.

műfaji diskurzussal folytatna ironikus játékot, s így a reprezentáció alapját a humoros mese és a tragikus történelem közti kibékíthetetlen ellentét képezné (a könyv alcímét – *A Survivor's Tale* – akár a mese műfajára utalásként is értelmezhetnénk). A két terület közötti feszültség akár még radikálisabb értelmezésre is feljogosíthat. Geoffrey Hartman például egy tanulmányában a *Maus* ábrázolásmódjának egyebek mellett egyfajta kultúrkritikai attitűdöt is tulajdonít. Szerinte ugyanis „azzal, hogy Spiegelman szokatlan módon vett át egy populáris médiumot, arra kérdezett rá, hogy a holokausztról szert tehetünk-e egyáltalán teljes emberi tudásra, valamint arra is, vajon felnőttekként, sőt, amerikai felnőttekként, egy Disney-típusú tudás csapdájába, »Mauschwitzba« zárva gyermekeknek kell-e maradnunk”.²²⁶ Ám míg a népszerű képregények állatszereplői rendszerint egyénített, mondhatni „emberarcú” szereplők (gondoljunk például Mickey egérre), addig a *Maus*-ban a figurákra inkább az arctalanság, vagy az „egyenarc” jellemző: arcuk csak származásukról árulkodik, egyéniségükről egyáltalán nem. Az egyes figurákat jobbra csak a ruházatuk, esetleg bizonyos tárgyak (például az idős Vladek szemüvege) különbözteti meg egymástól, arcuk alapján összekeverhetők. Ha néha egy-egy szereplő külsejét, kinézetét az elbeszélő-rajzoló leírja, akkor ezt bizonyos kulturális utalásokkal teszi. Ilyen például az apa fiatalkori ábrázolása, akiről azon közlés alapján alkothatunk képet, miszerint hasonlított Rudolf Valentinora, s ezt egy olyan rajz reprezentálja, amely a színész leghíresebb, *A sejk* című filmjének plakátját, egérfarcú alakokkal jeleníti meg (lásd az első ábrát).



1. ábra: *Maus* I. 13.

E szempontból fontos lehet, hogy Spiegelman már a 70-es években kísérletezett a holokauszt állatszereplőkkel való megjelenítésével. A *Funny Animals* (sic!) című underground képregény magazin 1972-es számában egy három oldalas képregényt tett közzé, *Maus* címmel. Itt már megjelennek a későbbi mű bizonyos elemei, ám radikális különbségek vannak a kétkötetes változathoz képest. Mindenekelőtt az, hogy itt a szereplők sokkal egyénítettebbek, valódi

²²⁶

Hartman, Geoffrey H.: Introduction: Darkness Visible. In: Uő (ed.): *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Basil Blackwell, Cambridge, 1994. 1-22. (itt: 20.)

arcuk van, mi több, arcuk a humoros képregények egerábrázolásának és a zsidókról elterjedt „faji sajátosságoknak” (elsősorban az orr formájának) keverékéből áll össze (lásd a második ábrát).²²⁷ Az, hogy a későbbiekben a szerző radikálisan megváltoztatta az ábrázolási formát, vagyis az egyéni tulajdonságokat szinte teljes mértékben viasztasorította, s a figurákat stilizáltabbá tette, árulkodhat a reprezentáció által megképzett allegorizáció jelentéséről, s a hagyományos képregényformával való radikális szakítás aktusáról is.



2. ábra.

Több kritikus állítása szerint az arcok közvetlen allegóriák, amennyiben Spiegelman az eseményeket egy macska-egér harc konvencionális kontextusába helyezi. Az ilyesfajta megközelítés a mű direkt allegorikusságát hangsúlyozza, s az állatmesék valamint Orwell *Állatfarmja* által képviselt hagyomány továbbélését látja a *Maus*-ban. Ha az ábrázolást illetően direktnek tekintjük, s a macska-egér harcot a mű kódrendszerére vonatkoztatjuk, akkor úgy értelmezhetjük a képregényt (valamint annak holokauszt-megközelítését), mint ahol a zsidó nép valamiféle örök áldozat szerepét veszi fel, a német pedig az

örök ellenségként lép színre, s az üldözés, az elpusztítás e kontextusban tulajdonképpen „természetes” folyamat lenne, vagy valami hasonló „zsidó sorselbeszélés” allegóriájaként szolgálhatna a macska-egér ábrázolás. Hayden White a figurákat szintén allegóriáknak tekinti, ám az ő értelmezésében már egészen másra utalnak: „mind a kerettörténet, mind a keretbe foglalt történet tényeinek nyilvánvaló tartalma megváltozik azáltal – állítja White –, hogy az egész egy macska-egér-disznó játékként allegorizálódik, amelyben mindenki – a holocaust elkövetői, áldozatai, kívülállók, Spiegelman és az apja is kapcsolatuk történetében – sokkal inkább néz ki vadállatnak, mint emberi lénynek”.²²⁸ Vagyis White az ember és az állat közti distanciát ironizáló-megkérdőjelező, s a történelem embertelenségét sugalló allegóriát lát a műben.

Ha az ábrázolást allegorikusnak tekintjük, akkor közelebbi vizsgálatra szorul, hogy milyen korábbi, megelőző jelet ismétel meg az allegória.²²⁹ Maga a szerző egy interjúban az állatfigurákkal kapcsolatban azt nyilatkozta, hogy e tipizálást tulajdonképpen nem is ő találta ki, hanem a korabeli náci ideológia metaforáit literalizálta, nem csak a zsidók esetében (a zsidó nép kártékony rágszálóként való aposztrofálása köztudottan az antiszemita diskurzus egyik kedvenc metaforájának számított), hanem például a lengyeleknél is, akiket a németek *schwein*-nak, vagyis disznóknak neveztek.²³⁰

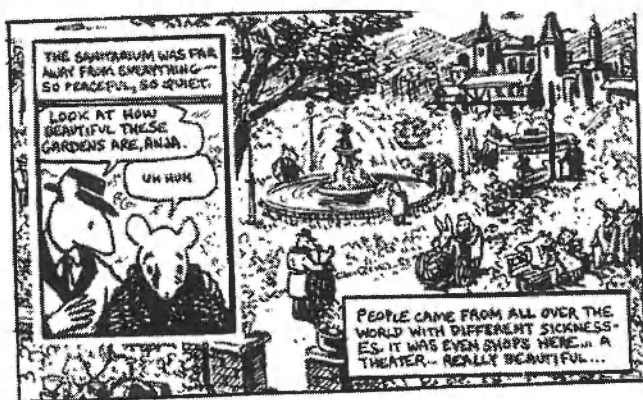
Ám a többi náció ábrázolása már egyáltalán nem ilyen egyértelmű. A *Maus* recepciójában az egyes nemzetek „állatkarakterének” indoklására számos és néha homlokegyenest eltérő magyarázat-kísérlet született. Az amerikaiak kutya formájú megjelenítését például értelmezték úgy, mint az *Állatfarmra* való utalást, ahol a kutyák korcsok, s e kevertség amerikai nép kódolására alkalmasnak látszik. Más – kissé talán lokálpatriótának tűnő – interpretációk szerint a kutya az ember legjobb, leghűségesebb barátja, s így a legmegfelelőbb az amerikaiak megjelenítésére. A francia-béka párhuzamra indoklásul szolgálhat a „frog” mint a nép angol gúnyneve, vagy akár az is, hogy a franciák kedvelt eledele a békacomb.²³¹ Bizonyos nációk magyarázata azonban elég nehéz, sőt, maga a könyv sem mindig fedi fel, hogy melyik állatfigura milyen népre utal (ennek legjobb példája talán az első kötet szanatórium-jelenete, ahol a parkban disznók, kutyák és egerek mellett többek között láthatunk zsiráfot, lovat, elefántot is – lásd a harmadik ábrát).

²²⁸ White, Hayden: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. 258.

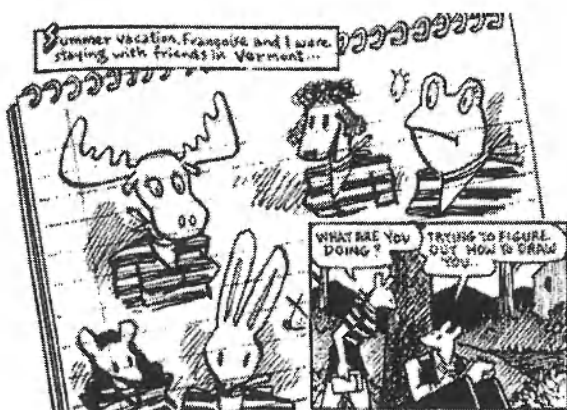
²²⁹ Vö. Paul de Man allegória meghatározásával: „A jelek ilyen fajta kapcsolata azonban szükségképpen tartalmaz egy konstitutív temporális elemet; ahhoz, hogy allegóriáról beszélhessünk, nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi. Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi jel ismétlése lehet (a fogalom Kierkegaard-i értelmében), amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen e megelőző jel lényege épp ez a tiszta elsőbbség.” De Man, Paul: A temporalitás retorikája. Ford.: Beck András. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor-JPTE, Pécs, 1996, 5-60. (itt: 31.)

²³⁰ Bolhafner, J. Stephen: Art for Art's Sake: Spiegelman Speaks on RAW's Past, Present and Future. In: <http://www.geocities.com/Area51/Zone/9923/ispieg2.html> 2-3.

²³¹ Vö.: Orbán: I. m. 27.

3. ábra: *Maus I.* 34.

A képregény néha egyszerre szolgál a figurák direkt magyarázatával, s zavarja össze az ilyen értelmezés lehetőségét. A második kötet például egy különös jelenettel indul: a rajzoló Art próbálgatja, hogy milyen formában ábrázolja francia feleségét, Françoise-t (lásd a negyedik ábrát).

4. ábra: *Maus II.* 11.

Mint látható, több állatfigurával kísérletezik, s amikor a – már egérként megjelenített – Françoise pár kockával később a nyuszt javasolja, Art a következő indokkal utasítja el:

„Neem, az túl kedves és szelíd. Úgy értem a franciák általában... Ne feledd el a több évszázados antiszemitizmust... Mert ugye ott volt a Dreyfus-ügy. Akkor a náci kollaboránsok!”²³²

Tehát úgy tűnik, legalábbis érzelmi kapcsolat van az ábrázolt „állatnáció” és a nemzet zsidókhoz való viszonya között. Ennek azonban a franciákkal kapcsolatban két dolog is ellentmondani látszik. Az egyik éppen Françoise figurája, aki egérként jelenik meg, bár áttért a zsidó vallásra, de mint egy helyütt mondja, ezt nem azért cselekedte, mert zsidó identitásának érezné magát, csupán Art apjának az esküvőt megelőző aggodalmai miatt tette meg e lépést. A másik, hogy Françoise-on kívül a képregényben még egy francia

²³² *Maus II.* 11. *Magyarmaus.* 171.

szereplő van, Vladek dachauai rabtársa, akivel megismerkedésük után olyan szoros barátságot kötnek, hogy a francia fogoly még élelmét is megosztja vele. Tehát a *Maus* francia szereplőire éppen hogy nem jellemző az a vélekedés, zsidókhoz való viszony, amit Art az ábrázolást megmagyarázandó elmond. A két kötet mottói elvileg a zsidó-egér azonosítás magyarázatául szolgálhatnak. Mindkét paratextus a fasizmus korszakából származik, és durván, szélsőségesen ideologikus megfogalmazás. Az első magától Adolf Hitlerrel származik, s így hangzik: „A zsidó kétségtelenül egy faj, de nem emberi”.²³³ A második egy 30-as évekbeli német cikkből való:

„Mickey Egér a valaha felmutatott leghitványabb eszénykép... Minden önállóan gondolkodó fiatalembernek és tiszteleltre méltó ifjúnak azt kell hogy súgják egészséges érzései, hogy ez az ocsmány és koszos élősd, az állatvilág ezen legnagyobb bacilushordozója nem lehet az eszményi állat... Ne hagyjuk, hogy a zsidók tovább aljasítsák az emberiséget! Le Mickey Egérrel! Viseljen mindenki horogkeresztet!”²³⁴

A náci korszaknak a képregényekkel és a Disney-típusú mesékkel való viszonya azonban meglehetősen ambivalens volt. Az ilyen típusú művek egy részét a náci éra szélsőségesen elítélte (1934-ben például Berlinben Tarzan regényeket és képregényeket is égettek, 1940-ben az SS hivatalos hetilapjában, a *Das Schwarze Korps*-ban Supermant – és szerzőjét, Jerry Siegelt – gyalázó antiszemita cikk jelent meg, sőt, Goebbels propagandaminiszter a német birodalmi gyűlésen egyszer a következő kijelentést tette: „Superman zsidó”).²³⁵ E szélsőséges gyűlölet a műfaj bizonyos reprezentánsaival szemben leginkább annak tudható be, hogy a háború idejére az amerikai képregény- és rajzfilmgyártás propagandisztikus célokat is szolgált: a szuperhősök már nem emberfeletti gonosztevők, hanem a német hadsereg ellen vetették be erejüket (ekkor jelent meg például a Captain America nevű Marvel-figura, aki első, 1941-es képregényének címlapján magát Hitlert vágja orrába).²³⁶ A Disney-stúdióknak is jelentek meg propagandafilmjei, ilyen például az 1942-ben készült *Der Fuehrer's Face* című nyolc perces filmecske, melyben Donald Kacska „szörnyű kalandjait” láthatjuk a náci Németországban vagy az 1943-as *Education for Death. The Making of the Nazi* című rajzfilm, mely a német gyerekek nevelését mutatja be a tréfás, gúnyos rajzfilm eszközeivel.²³⁷ Meglepő azonban, hogy a német felső vezetésben homlokegyenest ellenkező nézet is megnyilvánult. Maga Hitler például 1937 nyarán látott először Disney-filmet, s annyira

²³³ *Maus* I. 4. *Magyarmaus*. 10.

²³⁴ *Maus* II. 4. *Magyarmaus*. 164.

²³⁵ A *Das Schwarze Korps* 1940. április 25-i számában a 8. oldalon olvasható cikk fordítása megtalálható az interneten:

<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/superman.htm>; Goebbels kijelentéséről: Rizotti, Michael A.: Superman: A Mythical American.

<http://www.netage.org/superman.htm>

²³⁶ Vö.: Sabin: I. m. 63.

²³⁷ Az előbbi film rendezője Jack Kinney, az utóbbié pedig Clyde Geronimi. A második film teljes címe: *A Story of One of „Hitler's Children” as Adapted from Education for Death. The Making of the Nazi*. Szerzőjeként egy bizonyos Gregor Zierner van feltüntetve.

megtetszett neki, hogy ennek hatására karácsonyra propagandaminiszterétől, Joseph Goebbelstől 12 tekercs Mickey egér filmet kapott ajándékba. Nem sokkal ezután Goebbel megbizta Karl Neuman-t, aki korábban egy nacionalista, háborús társasjáték alkotásával hívta fel magára a figyelmet, hogy alapítson egy rajzfilmstúdiót. Itt a Disney filmekhez hasonló munkákat hoztak létre kettős célból. Egyrészt ezeket a filmekben a mozikban a filmhíradók előtt vetítették, így arra számítottak, hogy a közönség nem csupán a nagyfilmre megy be a moziba, hanem a humoros, szórakoztató rajzfilmre is kíváncsi, így óhatatlanul megnézi a fasiszmus dicsőítéséről és a német hadsereg nagyságáról szóló híradót is. Másfelől e rajzfilmek gyakorta maguk is nyíltan és erőteljesen ideologikusak voltak, a fasiszta és antiszemita mondanivalót terjesztettek. Az első ilyen, mindössze tizenhét perces film *Szegény Hansi* címmel hamarosan elkészült. Története nem túl cizellált: egy kanáriról szól, aki kiszabadul a kalitkájából, és szabadon kóborol a nagyvilágban. A film figurái furcsa hibridek: a kanárinak négy ujj van, és fehér kesztyűt hord (akárcsak Mickey egér), fején pedig jellegzetes frizurát visel, mely leginkább Hitlerére emlékeztet; a fekete madarak (akik a film egyik jelenetében Hansit megtámadják) pedig a zsidókat kikarikírozó vonásokkal rendelkeztek.²³⁸ Még direkter a rajzfilmstúdió harmadik alkotása, a *Buta liba* című, melyben a gonosz róka jellegzetesen „zsidó orrot” kapott, a film zenéjét pedig egy jiddis népdal alapján készítették el. A fasiszta propaganda tehát előszeretettel használta fel a rajzfilmek és az állatmesék eszközeit antiszemita uszításai népszerűsítésére: a fentiekhez hasonló „alkotás” például az egyik első holland színes animációs film *Van den vos Reynaerde* (*Reynard, a róka*) címmel (itt az egyik negatív szereplő egy orrszarvú, aki jellegzetes zsidó kaftánt visel), vagy az Ernst Hiemer által írt *Der Pudelmopsdackelpinscher*, mely gyermekeknek szánt antiszemita állatmesék gyűjteménye.²³⁹ Vagyis az állatfigurákkal való ábrázolás a nemzetiszocialista propagandában meglehetősen elterjedt volt, egyrészt a „közérthetőség”, a szélsőséges nézetek könnyű népszerűsítése, másrészt pedig az állatfajok egymástól való látványos elkülönültsége miatt, mely a fajelmélet direkt allegóriájaként szolgált.

Ezek alapján talán megkockáztatható az a kijelentés, hogy az ábrázolásmód allegorikussága nem az egyes állatfigurák és a nemzetek közti direkt kapcsolaton alapul, de nem is a több évszázados antiszemita pogromokat jelöli macska-egér harcként. Sőt, véleményem szerint White-nak az egész korszak (és a történelem) vadállatiasságáról szóló értelmezése sem állja meg a helyét. Mintha inkább arról szólna az ábrázolás, hogy az állatfigurák egy, jellegzetesen a náci korszakban működő diskurzust allegorizálnak: vagyis nem emberek vannak, hanem csak szerepek; szerepek, melyek elkülönítik egymástól az egyes individuumokat, s faji alapon határozzák meg identitásukat. Persze

²³⁸ Vö.: Woodhead, Michael: Nazis Stole Disney Tricks for Anti-Jewish Cartoons. *The Sunday Times*, 1999/May 2. 21.

²³⁹ Vö.: Barten, Egbert – Groeneveld, Gerard: Reynard the Fox and the Jew Animal. <http://awn.com/mag/issue1.7/articles/barten1.7.html> Hiemer könyvéből két részletet találtam az interneten: <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/pudel.html>

nem azt akarom mondani, hogy Spiegelman konkrétan a náci rajzfilmek figuráira utal (egyáltalán nem biztos, hogy ismerte ezeket), inkább magára a diskurzusra, mely a korabeli élet minden területén – így a populáris kultúrában, a rajzfilmek világában is – nyomokat hagyott. Egyébként maga a szerző többféleképp határozta meg forrásait, egy helyütt azt nyilatkozta, hogy ábrázolásának „Kafka története, a Jozefine, az énekesnő avagy az egerek népe, szolgált előzményként, valamint a gyermekkori vasárnap reggel rajzfilmek és képregények”.²⁴⁰ Másutt Spiegelman ironikusan azt állította, hogy a *Maus*-t „...Hitlerrel közösen készítettük. (...) Emberszerű egereim a *Der Stürmer* szerkesztője, Fipp képregényeinek a nyomait hordozza, ahol a zsidókat patkányokként ábrázolták”.²⁴¹ E szerep-metaforák azonban még faji alapon is mobilak, funkcionálisak: egy helyütt például az egyik auschwitzi fogolyról kiderül, hogy nem zsidó, hanem német, s ezt a képregény úgy jeleníti meg, hogy míg az egyik képkockán egy egeret látunk, a következőn már ugyanazt a személyt, de macskaként (lásd az ötödik ábrát).



5. ábra: *Maus II*. 50.

Vagyis a *Maus* a történelmi hitelességet éppen ezen allegorizációval teremti meg: belehelyezkedik egy diskurzusba, illetve a diskurzus bizonyos elemeibe, de éppen maga a történet az, ami felszámolja e diskurzust.²⁴²

Lehetséges egy másik párhuzam említése is, bár ennek szinte egészen biztosan nem volt tudatában a szerző, amikor a *Maus*t létrehozta. Bármily hihetetlenül hangozzék, de nem Spiegelman műve volt az első, mely konkrétan a náci koncentrációs táborok tapasztalatát képregényformában, egerábrázolással kísérelte meg. A 2. világháború alatt a megszállt Franciaország területén, a spanyol határhoz közel a gursi internáló táborban (melyben – nem megsemmisítő tábor lévén – némiképp enyhébb szabályok működtek) az itt raboskodó Horst Rosenthal három képeskönyvet készített, *Mickey au camp de*

²⁴⁰ Idézi: Young, James E.: Art Spiegelman *Mausa* és a történelem utóképei. Ford.: Rák Balázs. In: Kovács Mónika (szerk.): I. m. 285-305. (itt: 288.)

²⁴¹ Idézi: Doherty, Thomas: Art Spiegelman's *Maus*: Graphic Art and the Holocaust. *American Literature*, 68. (1996/1) 69-84. (itt: 74.) A *Der Stürmer* 1923-'45 között az egyik leghírhedtebb náci antiszemita hetilap volt.

²⁴² Ezért nyilatkozhatta ironikusan Spiegelman, hogy a *Maus*t közösen készítették Hitlerrel és tulajdonképpen a Pulitzer-díjat is meg kellene osztania vele, mivel az emberiség fajokra való felosztása az ő ötlete volt. Vö.: Orbán: I. m. 27.

Gurs (Mickey egér a gursi táborban), *La journée d'un héberge: Camp de Gurs 1942* (Egy fogoly egy napja a gursi táborban 1942-ben) és *Petit guide à travers le camp de Gurs 1942* (Útikönyvecske a gursi táborhoz, 1942) címmel. Az első képregény Mickey Egér gursi „kalandjait” meséli el: deportálását és a táborbeli életét.²⁴³ Bár e képregényt a mai napig nem publikálták – így, mint mondtam, valószínűleg Spiegelman nem ismerte –, mindenesetre jó példája annak, hogy a *Maus* előtt, az eseményekkel egy időben is kísérleteztek már hasonló ábrázolással (Rosenthal műve természetesen, mivel direkt módon használja fel Mickey Egér figuráját, sokkal ironikusabb a *Maus*nál).

Maga a szerző az állatábrázolást egyebek mellett azért is tartotta célszerűnek, mert ez valamennyire kiküszöbölheti azt a távolságot, ami a jelenkori megjelenítést óhatatlanul elválasztja a múltbeli hiteles eseménytől. Egy interjúban a témával kapcsolatban a következőt nyilatkozta: „Ha az ilyesféle anyagot emberekkel rajzolnám meg, semmi jó nem jönne ki belőle, még hozzá leginkább azért, mert sosem éltem át efféle eseményeket (...), és nem volna túl szerencsés azt színlelni, hogy a rajzok a valóban megtörtént dolgokat ábrázolják. Fogalmam sincs, hogy nézett ki egy német, aki egy különleges kisvárosban furcsa dolgokat művelt. Elképzeléseim csupán egy marék fotóból és pár filmből származhatnak. Arra vagyok kárhóztatva, hogy ne legyek hiteles. Attól is félek, hogy ha emberekkel ábrázolnám az eseményeket, nagyon elkoptatott lenne. Valamiféle szimpátiabeszéd, vagy »Emlékezz a hat millió áldozatra!« típusú felkiáltás jönne ki belőle, s ez éppenséggel nem állt szándékomban. Azért használtam a macska-egér kódrendszert, mivel ez rávihető azokra az emberekre, akik megtapasztalták ezt a korszakot. Így ezzel sokkal közvetlenebbül férhettem hozzá az engem foglalkoztató eseményekhez”.²⁴⁴ Egy másik beszélgetésben a szerző hasonló gondolatokat fogalmazott meg, Spiegelman szerint „[A]nélkül kell bemutatnom a holokauszt eseményeit és emlékezetét, hogy bemutatnám őket. Azt akarom bemutatni, hogy ezek az események el vannak rejtve előlünk”.²⁴⁵ Vagyis Spiegelman az ábrázolási kódrendszerrel a jelen és a múlt közötti kiküszöbölhetetlen távolságra akart utalni, valamint a múlt torz diskurzusának jelenbeli reprezentációjára törekedett. A *Maus*-ban tehát a történelem nyíltan fikcionalizálódik, de éppen maga a történelem, a család története mutat rá e fikció ideologikusságára és történetiségére.

Ezt az allegorikusságot az állatábrázoláson túl még a *Maus* képisége is alátámaszthatja. Amint a fentiekben szó volt róla, a korabeli helyszínnek megrajzolására, s a történelmi hitelesség érzékeltetésére a szerző nagy gondot fordított. Ám helyenként láthatólag szándékosan éppen hogy nem akar hiteles lenni. Bizonyos esetekben nagyon direkt metaforákat, szimbólumokat használ, de ezek az adott kontextusban a történetiséget mintegy alátámasztják, felerősítik, s lehetővé teszik, hogy akár egy képkockában az egész korszak

²⁴³ Vö.: Rosenberg, Prina: Mickey Mouse in Gurs – Humour, Irony and Criticism in Works of Art Produced in the Gurs Internment Camp. *Rethinking History*, 6. (2002/3.) 273-292.

²⁴⁴ Idézi: Witek, Joseph: I. m. 102.

²⁴⁵ Young, James E.: I. m. 298.

miliője reprezentálódjék. Ennek talán legérzékletesebb példája az első kötet egyik jelenete, melyben Vladek és Anja menedéket keresve városról városra kóborolnak. Spiegelman egy képben, egy direkt szimbólum felhasználásával érzékelteti az egész korszak hangulatát, s a házaspár menekülésének kilátástalanságát. A képkockán Anja és Vladek egy négyes kereszteződésre lépnek, amelyből utak vezetnek ugyan, ám ezek felülről nézve egy horogkereszt alakját veszik fel (lásd a hatodik ábrát).



6. ábra: *Maus* I. 125.

Tovább bonyolítja azonban a helyzetet, hogy, mint korábban említettem, a *Maus* története két idősíkon mozog. Egyrészt a múlt eseményeit ábrázolja, másrészt viszont megjeleníti a történet elkészülésének történetét is: azt a folyamatot, ahogy a szerző apja elmeséli fiának az eseményeket. E második, jelenbeli idősík ábrázolása is ugyanazon állatfigurákkal történik: vagyis a múlt ideológiája a mában is továbbél, a háború végével nem semmisül meg egyszer s mindenkorra. A szövegben ezen túl a szereplők három különböző módon jelenhetnek meg: a már tárgyalt állatfigurákként, valamint néhány alkalommal emberként, ám fontos, hogy ezen képi megjelenítések a képregényben mindig valamiféle „idegen elemként” vannak jelen, valamiféle intertextuális (vagy, ha lehet ilyet mondani, „interpikturális”) funkciót töltenek be. Ilyen a szerzőnek az édesanyja 1968-ban bekövetkezett öngyilkosságát feldolgozó *A Pokol Bolygó rabja* című képregénybetétje, melyet a történetben egy helyütt az apa véletlenül megtalál, s elolvas.²⁴⁶ Ez Spiegelman egy 70-es években, a *RAW* című alternatív képregénymagazinban megjelent alkotásának újraközlése, s emberi figurákkal, némiképp expresszionista képi stílusban és erősen szimbolikusan mutatja be az eseményeket. E betét nem csak stílusa és ábrázolásmódja révén lóg ki, hanem idegenségét az is jelzi, hogy ha a könyvet becsukjuk, akkor is jól látható a kötetbeli elhelyezkedése, ugyanis a lapok külső szegélye – a többivel ellentétben – fekete. Aztán a *Maus* három fényképet is tartalmaz: az egyik

²⁴⁶ *Maus* I. 100-104. *Magyarmaus*. 102-105.

éppen a *Prisoner* legelején található, s a szerzőt édesanyjával láthatjuk rajta. A második a *Maus* második kötetének elején, az ajánlás alatt található, s a dedikációból kitalálható, hogy valószínűleg Richieu-nek, a szerző hajdani bátyjának képe, aki a holokauszt alatt halt meg, s így az 1948-ban született Art sohasem találkozhatott vele. A harmadik pedig a kötet utolsó előtti oldalán a szerző apját, Vladeket ábrázolja.²⁴⁷ A kép történetét az apa meséli el: akkor készült, amikor az amerikai hadsereg felszabadította az auschwitzi tábor, s a foglyok megtisztálkodva, tiszta rabruhában „szuvenírfotókat” készíttethettek magukról. Ez megmagyarázza a kép furcsaságát is, hiszen a fotón egy rabruhás, ám szemmel láthatóan egészséges és tiszta férfi látható. Vagyis a három fénykép közül igazából egyik sem jeleníti meg a holokausztot vagy a szereplők zsidóüldözés alatti életét, arról csak a képregény történetén keresztül tudhatunk.²⁴⁸

A harmadik, talán legkülönlegesebb ábrázolásmód a képregény „metafikciós” epizódjában található – ez a második kötet második fejezetének elején van, ahol is az elbeszélő-rajzoló konkrétan reflektál művének kifejezőmódjára. Itt az emberi figurák állatálarcban vannak, s ez láthatóan maszk, nem képez egységet a valódi arccal (például az elbeszélő egérálarcos férfiként jelenik meg – lásd a hetedik ábrát).



7. ábra: *Maus II.* 41.

A maszk korábban, a történelmi epizódokban is nagy szerepet kapott: ha a főszereplők valamelyike saját faji identitását letagadva, inkognitóban, lengyelként menekült, ezt Spiegelman úgy ábrázolta, hogy az egérszereplő fejére disznóálarc került. A maszk itt egyrészt szerepet jelöl, álarcot, mely eltakarja a valódi identitást, másrészt pedig utal a valódi és a felvett szerep közti különbségre, vagyis hogy a figura egyszerre akar valaminek látszani, s valami mást – igazi valóját – elrejteni. Az álarc felvételével – legalábbis az ilyen maszkéval, ami jelzi önnön valótlanágát – egy jelölési folyamat képződik meg, mely a szemlélő megtévesztésére irányuló intención túl e jelölés mechanizmusára is utal, s a befogadó számára egyúttal le is leplezi azt. A maszk ebből a szempontból talán az ironia nyelvi trópusához hasonló műveletet hajt végre képileg, amennyiben egyszerre jelöl valamit, s utal a jelölő

²⁴⁷ *Maus II.* 134. *Magyarmaus.* 294.

²⁴⁸ Ennél még radikálisabbnak tekinti a fényképek funkcióját Andreas Huyssen. Szerinte a képeknek egyáltalán nem a dokumentálás a szerepük, hanem éppen a múlt és a jelen távolságának tudatosítása, s az, „hogy a traumatikus emlék asszimilálhatatlanságát nyomatékosítsák”. Vö.: Huyssen, Andreas: Egerek és mimézis. Spiegelman Adorno tükrében. Ford.: Beck András. In: *Enigma* 37-38. (2003.) 73-104. (itt 96.)

és a jelölt közt húzódó distanciára, a jelölési folyamat eredményének átfordítására.²⁴⁹ Tehát e metafikciós részben az álarc révén a korábbiak állatfigura-allegóriája (s maga az allegória által jelölt ideologikus diskurzus) ironizálódik. S nem csak ez, hanem tulajdonképpen az egész eddigi narratívum is, mivel ebben a szakaszban az elbeszélő-rajzoló konkrétan reflektál a valós események fikcionális ábrázolására, s a reprezentáció lehetőségeit övező kétségekre.

Mielőtt e rész közelebbi elemzésére rátérnék, szükséges kissé alaposabban megnézni a mű narrációját, illetve az elbeszélésen belül fikció és realitás kapcsolatának meglehetősen problematikus természetét. A *Maus*-ban az emlékezés szerepe, emlékezet és valóság, múlt és jelen viszonya több szinten tematizálódik. Mint már említettem, a történetet az apa meséli, s az elmesélt események tükrében figurája egyértelműen pozitív, mi több, némileg talán idealizált is: a család históriája mint az áldozatok és a szerencsés túlélők története beszélődik el. Emellett az elbeszélés *képileg* is utal az emlékezés aktusára és annak nehézségére: „Vladek legelső visszaemlékezése előtti tétovaságát nyújtott panel jelzi (melyen »véletlenül« kivillan a karjára tetovált szám). Ezt három hosszúkás kép követi: az első az eddigi jelenetet viszi tovább (Artie győzködi Vladeket); a második, a szobabicikliző Vladek lábfejeről mutatott közeli, a tekintet elkalandozásával az emlékezés *fizikai aktusát* érzékelteti. A harmadik, kör alakú panel már az emlék idejében játszódik”.²⁵⁰ Ám a jelenben, az apa és Art kapcsolatát bemutató részekben, már egy egészen más apafigura mutatkozik meg: ez az apa rigolyás, kiállhatatlan, zsugori, s – mint egy helyütt Art mondja róla – olyan, mint a zsugori öreg zsidó rasszista karikatúrája.²⁵¹ Sőt, a második kötetben még az is kiderül róla, hogy ő maga is rasszista, az egyik jelenetben ugyanis miután egy afro-amerikai stopost felvettek kocsijukba (akit Spiegelman fekete kutyaként ábrázol), az apa gyalázza a négereket, s amikor fia szemére veti, hogy úgy beszél, mint annak idején a nácik, csak annyit válaszol: nem lehet összehasonlítani a négereket a zsidókkal.²⁵² Bár nagy valószínűséggel a holokauszt és felesége öngyilkossága tette ilyenné (egyszer Art azt mondja róla Françoise-nak: bizonyos értelemben nem élte túl Auschwitz-ot²⁵³), ám ez nem érinti azt a feszültséget, ami a múltbeli, elbeszélt és a jelenbeli elbeszélő apa személyisége között húzódik. E múlt és a jelen apafigurájának különbsége a *Maus* nyelvi síkján is megjelenik, a mesélő Vladek egészen furcsa, jiddis szerkezetekkel átítatott angolt beszél, a múltbeli pedig tökéletes angolsággal szólal meg (mintegy jelezve az akkori lengyel anyanyelvet – mely Art számára természetesen már idegen, csak jelzésszerűen a tökéletes *angol* nyelvhasználat révén közvetíthető).²⁵⁴ Az is

²⁴⁹ Vö.: Paul de Man irónia-meghatározásával, aki a trópuszt Friedrich Schlegel nyomán „permanens parabázis”-ként definiálta. De Man, Paul: Az irónia fogalma. Ford.: Katona Gábor. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Janus/Osiris, Budapest, 2000, 175-203.

²⁵⁰ Kisantal Tamás – Kiss Gábor Zoltán: Egerek és emberek. A *Maus* a budapesti metróban. *BUKSZ*, 17. (2005/4.) 320-327. (itt: 324.) *Maus* I. 12.; *Magyarmaus*. 14.

²⁵¹ *Maus* I. 131.; *Magyarmaus*. 133.

²⁵² *Maus* II. 99.; *Magyarmaus*. 259.

²⁵³ *Maus* II. 90. *Magyarmaus*. 250.

²⁵⁴ Vö.: Huyssen: I. m. 100.

látszik a képregényben, hogy Vladek és Art nem igazán képesek megérteni egymást: nemzedéki, gondolkodásmódbeli ellentét feszül köztük, melyet tetéz az is, hogy Art kilépett a zsidó hagyományból, francia nőt vett feleségül, s a zsidó vallási-kulturális kódokat sem ismeri. (Erről érzékletesen árulkodik az első kötet egyik jelenete, amikor Vladek hadifogoly élményeiről beszél, s elmeséli azt az álmát, melyben nagyapja megjelent neki, s egy szöveget intézett hozzá, miszerint pársász trumó napján fog megszabadulni. Art ekkor közbevág, s értetlenül visszakérdez, hisz ő már nem ismeri ezt az ünnepet.)²⁵⁵

A család történetéről Vladek beszámolóján kívül még egy forrás maradt fenn, még hozzá édesanyja a háború után kifejezetten Art számára ír egy naplót. Ám ezt, mint kiderül, Vladek egy depressziós pillanatában elégette (talán nem túl erőltetett az eseményt a náci könyvégetésekkel párhuzamba állítani). A második kötetből még azt is megtudjuk, hogy a szerző a képregény nagy részét már évekkel apja halála után készítette: tehát az ő beszámolója is valószínűleg áttulizálódott, még kevésbé autentikus. Maga Spiegelman egy alkalommal azt nyilatkozta, hogy amennyire lehetséges, próbálta apja történetét hitelesen közvetíteni, ám a magnón fennmaradt beszámolók jelentős átszerkesztésére kényszerült. Vladek elbeszélése ugyanis nem volt lineáris, sokkal inkább asszociatív, csapongó. Mint Spiegelman állítja, minden újítási szándéka ellenére sem akart egy „Joyce-szerű” történetet produkálni, s ezért gyakorlatilag apja elbeszéléseinek struktúráját radikálisan át kellett alakítania, újra kellett cselekményesítenie.²⁵⁶

A történetben (főként a második kötetben) többször találkozhatunk az események reprezentálhatóságát, s az elbeszélőnek a család élettörténetéhez fűződő viszonyát érintő önreflexív utalásokkal. Ennek jó példája az első fejezet elején Art és Françoise között lejátszódó beszélgetés. A kötet azzal indul, hogy a házaspár a Catskills nevű üdülőhelyen meglátogatja Vladeket. Útközben Art arról beszél feleségének, hogy alkotói válságba került, mert úgy érzi, könyve (a *Maus*) létrehozása túlságosan önhitt és kivitelezhetetlen vállalkozás, ugyanis nem hisz benne, hogy szüleivel való kapcsolatáról és a történelmi eseményekről hiteles képet tudna alkotni. Ezután a szöveg afféle önvallomásba megy át: Art gyermekkoráról és a halott testvérhez, Richieu-höz való viszonyáról kezd beszélni.

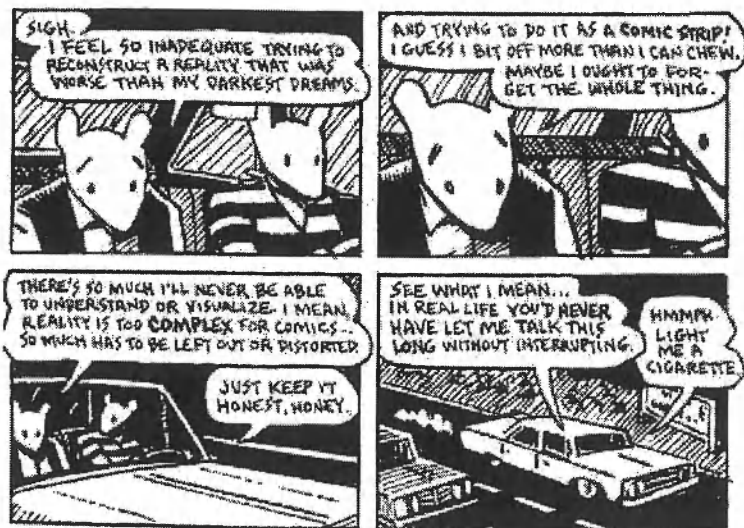
„- Gyermekkoromban nem sokat gondoltam rá. - mondja Art. - Inkább csak egy nagy, homályos fénykép volt a szüleim hálószobájának a falán. - Én azt hittem az a kép téged ábrázol - így Françoise. -, bár nem nagyon hasonlított rád. - Látod, ez a lényeg. Rólam nem kellett kép a szobájukba... Én éltem!... A fotó sosem cirkuszolt, sosem keveredett bajba... Esményi kölyök volt, én meg csak bosszúságot okoztam. Nem tudtam versenyezni vele. Nem beszéltek Richieu-ről, de az a kép maga volt a szemrehányás. Belőle orvos lett volna, és gazdag zsidó lányt vett volna feleségül... A patkány! (..) Sosem volt büntudatom Richieu miatt. De voltak olyan rémálmaim, hogy SS-ek rontanak be az osztályba, és aki zsidó, azt elhurcolják. Félre ne érts! Nem voltam rögeszmés... Csak néha elképzeltem, hogy Ciklon-B jön a zuhanyrózsából víz helyett...”²⁵⁷

²⁵⁵ *Maus* I. 57. *Magyarmaus*. 59.

²⁵⁶ Vö.: Brown, Joshua: I. m. 2.

²⁵⁷ *Maus* II. 15-16. *Magyarmaus*. 175-176.

E kontextusban a Richieu-t ábrázoló fénykép a *Maus II.* elején új értelmezést nyer: valószínűsíthetően ugyanarról a képről van szó, mint amelyről Art beszél. Így a könyvet indító fotó a rajzoló-narrátor múlthoz való viszonyának ikonjává válik, egy olyan fantomná, mely kísért a *Maus* minden egyes képkockájában, s elbeszélőjének életében, s a mű létrehozása tulajdonképpen e komplexus feldolgozására tett kísérletként fogható fel. Pár képpel arrébb Art a könyv megalkotását övező bizonytalanságairól kezd beszélni (lásd a nyolcadik ábrát).



8. ábra: *Maus II.* 16.

Mint látható, Artnak kételkedik, hogy a valóság – mely a legsötétebb rémálmon is túltesz – rekonstruálható lenne, sőt, szerinte a képregényforma önmagában alkalmatlan a realitás ábrázolására. Mindezt *a képregényen belül* állítja, s az utolsó képkocka nyíltan árulkodik a kijelentés tartalma és az azt beburkoló közeg feszültségéről. Art ugyanis ironikusan ezt mondja feleségének:

„Érted, mire gondolok... A valós életben sosem beszélhetnék ilyen hosszan anélkül, hogy félbe ne szakítanál”.

Persze a mondatot tekinthetjük egyszerűen a házaspár közti évdésnek is, de ebben a szöveggörnyezetben a valóság és a műalkotásban megjelenített realitás közötti áthághatatlan távolságról is árulkodhat.

Vagyis a műben fikció-valóság közvetlen kapcsolata, illetve a megtörtént események autentikus összerakhatóságának lehetősége kérdésessé válik. Sőt, még maga a múlt is, mely az apa, de – mint az előző szöveg és a Richieu-kép jelzi – még a fiú számára is feldolgozatlan, feldolgozhatatlan. A múlt nem tud történelemmé válni, abszolút meghatározza jelenüket. De a mű még ennél is továbbmegy: a rajzoló-elbeszélő olyan múltképet ábrázol, ahol az úgymond „nagy” történelmi események (a holokauszt és a második világháború története) összemosódnak a lokális, kicsi, személyes történelemmel (anyja halálával, saját büntudatával, valamint a könyv, a *Maus* keletkezéstörténetével). Ez lehetőséget

ad arra, hogy a *Maus* narrációját a barthes-i – white-i mediális írással kapcsoljuk össze. Bár White a holokauszt tanulmányában pár sor erejéig ír Spiegelman könyvéről, nem hozza direkt kapcsolatba a mediális és az intranzitív írásmóddal. Egy, a holokauszt reprezentálási lehetőségeinek témájáról írt szövegében Hans Kellner azonban abszolút így interpretálja a *Maus*-t. „Spiegelman egyszerre szerzője és szereplője a műnek – írja Kellner – A téma egyszerre a holokauszt, valamint az esemény megírásának folyamata: a szövegen belül ezek nem különülnek el, mivel mindkettő folyamatosan egymásba áramlik. Mondhatni, Spiegelman nem cselekvő, de nem is szenvedő. Nem alkotja meg elbeszélését, de nem is történik meg vele – mégis mindkettő bekövetkezik. Az alkotás eseményének részesévé válik, mely őt magát is megváltoztatja. Apja mint az eseményeket hitelesítő bizonyosság problémás: kapcsolatuk nem igazán szilárd, tárgyilagos. Az emlékezet és elkalandozásai folyamatosan nagy szerephez jutnak. A történet egyszerre Spiegelmané és apjáé, illetve egyiküké sem. A figurák autoritás-igénye megjelenik az elbeszélésben, ám mindig összeomlik, megkérdőjeleződik. Végül – az én olvasatomban – a *Maus*-nak és folytatásának története nem válik egyvalaki történetévé, ám az objektív realizmus hamis jogcímét sem sajátítja ki.”²⁵⁸

Bár, mint mondtam, az események narrációja a lineáris kronológiát követi, a mű medialitása folytán az elbeszélő és az általa elbeszélte történet kapcsolatát bemutató részek már egészen másfajta idő- és történet szemléletről árulkodnak. Ennek legjobb példája a korábban említett metafikciós epizód, mely a második kötet második, *Auschwitz* című fejezetében található.²⁵⁹ A fejezet alcíme: *Time Flies*, mely egyrészt az ábrázolt események és az ábrázolás időpillanata közötti distanciára utal. Másrészt, mint a fejezet első lapjaiból kiderül, Vladek halála és a *Maus* keletkezése közti intervallumot is jelzi. Harmadrészt pedig a két kötet egymást elválasztó távolságáról is tudósít, ugyanis e fejezet tájékoztat róla, hogy a *Maus I.* már megjelent, s jelentős közönség- és kritikai sikert aratott. Ám az alcímnek még ezeken túl is van egy többletjelentése, ugyanis Spiegelman a „fly” szó mindkét értelmére rájátszik (a repülésre és a légyre). A fejezet címlapján ugyanis a gázkamrából kihozott, éppen elégetett áldozatok láthatóak. A kép mellett pedig – láthatóan nem az áldozatok, hanem a rajz körül, a (képzeletbeli) lapszegélyen – legyek mászkálnak (lásd a kilencedik ábrát).

²⁵⁸ Kellner, Hans: „Never Again” is Now. In: Fay, Brian – Pomper, Philip – Vann, Richard T. (ed.): *History and Theory. Contemporary Readings*. Oxford University Press, Oxford, 1998, 225-244. (itt: 232.)

²⁵⁹ *Maus II.* 39-74.; *Magyarmaus*. 199-234.



9. ábra: *Maus* II. 39.

A szakasz első oldalán, az egérálcot viselő szerző körül is legyek keringenek, melyek a legelső képen látható hullák kupacából szállnak fel (lásd a tizedik ábrát).



10. ábra: *Maus* II. 41.

A legyek jelentése a fejezet utolsó oldalán válik egészen világossá. Itt láthatjuk, hogy Art és Françoise egy nyári este ül a verandán, és Auschwitz szörnyűségeiről beszélgetnek (pár oldallal korábban Vladek a gázkamrákról és a hullák elégetéséről mesélt). Artot zavarják a legyek, s rovarirtóval fújja le őket. Így a legyek az idő metaforáivá válnak, amennyiben hidat képeznek a múltbeli tömeggyilkosság és önnön elpusztításuk („elgázosításuk”) között. A metafora jelentése több irányba mutat: az idő repül, de ismétli önmagát, amennyiben Art úgy pusztítja el a rovarokat, hogy közben egy pillanatra sem jut eszébe a lehetséges párhuzam tragikomikuma. Másrészt az idő nem tölünk el, hanem éppen hogy *hozzánk* repül, a rajzoló körül ott keringenek a múlt legyei, a gázkamrák nyomasztó emlékétől nem lehet megszabadulni.

A fejezet első oldalának sajátos időkezelése a múlt és a jelen szoros kapcsolatáról, a két szféra egymásba mosódásáról árulkodik. Itt ugyanis – mint az a tizedik ábrán megfigyelhető – egy olyan múltkép tárul elénk, melyben a szövegek is a képek térbeli struktúráját felvéve valamiféle „szinkrón múltat” ábrázolnak. Mint látható, e helyütt az elbeszélő nem rendezi narratívumba az eseményeket, inkább krónikaszerű esemény-felsorolást tart. De ebben a krónikában az események között nem a kronológia teremti meg a kapcsolatot: összefüggésük (akárcsak a krónika esetében) metonimikus ugyan, azonban e metonímia inkább asszociatívnak nevezhető: az első képnél Vladek halála és a tényközlés között, hogy a Catskills nevű nyaralóhelyen meddig voltak vele együtt, a hónap – augusztus – azonossága mentén képződik meg a kapcsolat. A következő képen levő két eseményleírás a munka (Vladek auschwitzi bádigos tevékenysége és a narrátor-rajzoló a képregény adott lapján való foglalatossága) révén forr össze. A harmadiknál a gyermekvárás (mely folyamatos jelen időben íródik, s ezzel a megírás idejéről is tájékoztat) és százezer magyarországi zsidó elgázosítása egyrészt a hónap révén kerülhet egymás mellé, másrészt pedig a gyermek születése és százezer ártatlan halála groteszk módon ellentétező egymást. A két utolsó képen az elbeszélő-rajzoló a *Maus* első kötetének megjelenését, a kiadás utáni közönség- és üzleti sikert valamint anyja halálát állítja egymás mellé. Látható, hogy a legelső képen múlt-jelen már szöveg és képi szinten is teljesen egymásba csúszik (olyannyira, hogy a megszólaló hang – akiről a következő oldalon kiderül, hogy egy tévériporter – utolsó szava itt még egyszerre utalhat a múltra: „shoot” mint lövés – ahogy azt a kép jobb szélén látható őrtorony is jelezheti – és a jelenre: „shoot” mint forgatás).

Bár a szó kettős jelentése a következő lapon (ahol Artot újságírók – akik szintén álarcos emberek, s a hullahegyen állnak – kérdésekkel bombázzák) látszólag eltűnik, ám az interjúkat Art valamiféle szimbolikus kivégzésként éli meg: a riporterek faggatózására nem tud válaszolni, feleletei egyre triviálisabbak, s közben egyfajta regresszió megy végbe rajta, a nyilatkozat végére kisgyermekké válik. Ezután elmegy pszichológusához, a cseh származású holokauszt-túlélő Pavelhez. Itt egyedül a képregényben egy új szövegforma fedezhető fel: a szerző bizonyos képkockákon „lábjegyzet” szerű reflexiókat helyez el, melyek vagy a szövegbuborékokban közölt információhoz

szolgálnak magyarázatul, vagy a külső és a művön belüli valóság kapcsolatára vonatkoznak. Ilyen például azon közlés kommentárja, miszerint a (már gyermekként megrajzolt) Art el sem hiszi, hogy apának kell lennie – e mondatot a rajzoló megcsillagozta, s a kép jobb alsó sarkában olvashatjuk az információt: „Nadja Mouly Spiegelman, született 1987 V. 13-án”. A következő megjegyzés azt a képet kíséri, melyen Pavel ajtót nyit Artnak, s a pszichológus mellett pórázon egy kutya látható. Mint megtudjuk, Pavel háza a kóbor kutyák és macskák menedékéül szolgál. Ezt a következő kiszólás kíséri: „Vajon megemlíthetem ezt, vagy teljesen elcseszi a metaforámat?” (a narrátor természetesen a valódi állat – emberi állat párhuzamára céloz). A harmadik egy, a pszichiáter asztalán lévő (rajzolt) fotóra szolgál magyarázatul. A képen egy macska látható, s egy nyíl mutat rá, melyben olvashatjuk a kommentárt: „Macskafotó keretben. Valódi!”.²⁶⁰ Mintha az elbeszélő valóság és reprezentáció határaival kapcsolatban hirtelen elbizonytalanodott volna, s késztetést érezne arra, hogy a kettő viszonyát világossá tegye. Persze ennek ilyenén tisztázására igazából nincs szükség, hiszen korábban is szerepeltek igazi állatok a műben – például amikor Anja és Vladek egy pincében bujkálnak egy patkány tűnik fel, s a rémült nőt férje így vigasztalja: „Ezek csak egerek”²⁶¹; vagy Vladek Auschwitzba érkezésekor a német-macska örök mellett két „valódi” kutya is látható.²⁶² A magyarázatkísérletek sokkal inkább árulkodnak Artnak saját műve iránti bizalmatlanságáról, mintsem megkönnyítenék a rajzok értelmezését, vagy ábrázolás és valóság viszonyát egyértelművé tennék.

E bizalmatlanság a pszichológussal folytatott hosszú beszélgetés folyton visszatérő témájává válik. Art itt őszintén kitárulkozik, beszél alkotási képtelenségéről, depressziójáról, apjával való hajdani, meglehetősen viszontagságos kapcsolatáról. E dialógusban szinte mindegyik korábban említett, a reprezentáció és az etika viszonyát taglaló kérdés felvetődik. Art bizonytalan abban, hogy van-e arra joga, hogy így ábrázolja apját, képregényének fikciója nem egyenértékű-e a hazugsággal, s egyáltalán van-e bármi értelme a *Maus* elkészítésének. Mint Pavel megjegyzi, a holokausztról szóló szövegek tulajdonképpen semmi hatást sem értek el, s azok az áldozatok, akik a gázkamrák borzalmát igazán, hitelesen elbeszélhetnék, nem juthattak szóhoz, mivel mindannyian meghaltak. Így – állítja a pszichológus – talán jobb lenne, ha soha többé nem mondanának el történeteket az eseményről. Art válaszképpen Beckett észrevételét idézi: „Minden egyes szó fölöslegesen ejtett folt a csenden és a semmin”.²⁶³ A mondatot egy képkockányi csend követi (az egyetlen olyan kocka a képregényben, ahol semmi szöveg nem található), majd maga Art jegyzi meg, hogy Beckett kijelentése sajátos paradoxont hordoz magában, hiszen a nyelv és az ábrázolás lehetetlenségét is csak *nyelvileg* lehet kifejezni, vagyis a kijelentés tartalma magára e szavak kimondására is igaz. Ám azzal, hogy Beckett-idézet bekerült a *Maus*-ba (a képregényben Pavel külön felhívja rá Art figyelmét, hogy tegye bele könyvébe) a szerző szavai (s a

²⁶⁰ *Maus II.* 43. *Magyarmaus.* 203. – a fordításokat módosítottam.

²⁶¹ *Maus I.* 147. *Magyarmaus.* 149.

²⁶² *Maus I.* 157. *Magyarmaus.* 159.

²⁶³ *Maus II.* 45. *Magyarmaus.* 205.

megjelenítés lehetőségeit feszegető korábbi kérdések) némiképp átszíneződnek. Az ábrázoláson belül a reprezentáció lehetetlenségéről beszélni mise en abîme-ként is felfogható, ám olyan aktusként is értelmezhető, mely a problémák, a megjelenítés esetleges képtelensége ellenére prezentálja önmagát. Vagyis – hogy egy újabb paradoxonnal fejezzem ki magam – a holokausztot nem lehet ábrázolni, de mégis ábrázolni kell. Mint a mű sugallja, tartozunk annyival a történelemnek és az ártatlan áldozatoknak, hogy újabb és újabb (esetleg kudarcra ítélt) művekben emlékezünk és emlékeztetünk, s ezáltal nem engedjük, hogy az események borzalma feledésbe merüljön.²⁶⁴ Ezt jelzi a képregény történetének további része is, ahol Art hazamegy, s minden kétsége ellenére folytatja képregényének megalkotását.

A fent elmondottakból talán látszik, hogy a *Maus*-ban egy olyan történetiségkép bontakozik ki, melyben történelem és emlékezet, történelem és reprezentáció, személyes történetek és a nagy események többé már nem választhatóak el egymástól. A képregény egyrészt a történelmi szituációt, másrészt pedig a múltból való beszéd lehetőségeit, illetve magának a jelennek (konkrétan a második generációs holokauszt-túlélőknek) a múltból alkotott képét valamint az ábrázolás folyamatát, nehézségeit is ábrázolja. Ez utóbbi még inkább látható a *Maus* két New Yorki kiállítása illetve CD-ROM változata esetében, ugyanis ezeknél világosan megjelenik magának az alkotásnak a folyamata is: a tárlaton Spiegelman nem csak a konkrét képkockákat, hanem azok vázlatait is kiállította, a CD-n pedig, ha az olvasó az egyes kockákra klikkel, előhívhatja azok korábbi változatait, valamint a képregény nézegetése közben Vladek visszaemlékezéseinek magnófelvétele is meghallgatható.²⁶⁵ Vagyis a *Maus* történelemképe elsősorban jelen és múlt ambivalens viszonyáról, az emlékezés, a személyes történet és a „felülnézeti” történelem szétválaszthatatlanságáról, valamint a holokauszt eseményét övező trauma feldolgozhatatlanságáról és ábrázolhatatlanságáról szól.²⁶⁶ Jól példázza mindezt a könyv zárata. Itt, az utolsó jelenetben Vladek a háború befejeztével találkozik Anjával, s a történet véget ér (lásd a tizenegyedik ábrát).

²⁶⁴ Orbán Katalin tanulmányának záró mondatai is hasonló gondolatokat fogalmaznak meg: „A *Maus* arra szólít fel, hogy akarjunk emlékezni akkor is és arra is, amire nem lehet. És figyelmeztet, hogy akár lemondunk a közös emlékezetéről, akár – épp ellenkezőleg – hézagmentes tökélyre visszük, itt maradnak a nyakunkon a temetetlen holtak.” Orbán: I. m. 31.

²⁶⁵ Vö.: Young, James E.: I. m. 299-300.

²⁶⁶ A *Maus*-ról mint a trauma feldolgozási kísérletéről lásd: Leventhal, Robert S.: Art Spiegelman's *MAUS*: Working-Through the Trauma of the Holocaust. <http://www.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html>

11. ábra: *Maus II.* 136.

Látható, hogy a találkozás jelenete enyhén melodramatikus, mindezzel együtt mégis hatásos: az egymásra találó házaspár körül mindenki sírni kezd, s a következő képen csak őket láthatjuk, s történet a mesei „boldogan éltek, míg meg nem haltak”-szerű kijelentéssel zárul. Csakhogy itt is az apa szemszöge érvényesül, ő zárja le itt és így a narratívumot: a korábbiakból az olvasó már tudja, hogy a házaspár boldogsága nem tarthatott hosszú ideig, hiszen a feleséget (s áttételesen Vladeket is) teljesen tönkre tette a holokauszt: Anja folyamatos depresszióval küzdött egészen 23 évvel később bekövetkező öngyilkosságáig. Az utolsó képeken megfigyelhető, hogy az apa már beteg, halálos ágyán fejezi be történetét, s az elbeszélés elmondása tulajdonképpen saját életének lezárását is jelöli. Vladen Artot Richieu-nek szólítja, s ezzel a múltbeli, halott, áldozat-kísértet fiút azonosítja az élővel, az események hallgatójával, s későbbi újra-elbeszélőjével. E névcseré utal Art személyes flusztrációjára, s apjával való kapcsolatának örök problémájára: Vladen számára tudat alatt a fiú, az egyetlen gyermek mindig is Richieu volt, s halála után is ő maradt. Az utolsó képen pedig láthatjuk a sírköfeliratokon az apa és az anya születési és halálozási dátumát, majd alattuk a szerző-elbeszélő névfeliratát, s a mű keletkezési és befejezési dátumait. Ezzel nem csak a műbe íródik bele a család története, hanem metaforikusan a család történetébe is beleíródik a képregény, ahogy a *Maus* olvasása során az esztétikai tapasztalatba beleíródik, belevonódik a történeti tapasztalat is – és fordítva.

5 A VÁGY TÖRTÉNETISÉGE. DONALD MICHAEL THOMAS: A FEHÉR HOTEL

Amikor Donald Michael Thomas: *A fehér hotel* című regénye megjelent, a mű meglehetősen vegyes kritikai fogadtatásban részesült, melyben furcsa módon igencsak végletes és homlokegyenest ellenkező nézetek fogalmazódtak meg. Az egyik oldalon pornográf regénynek nevezték, és az akkor már íróként és fordítóként egyaránt neves Thomast felelőtlen oportunizmussal, sőt, egyenesen plágiummal vádolták, valamint a fikció és a valóság erkölcsileg megkérdőjelezhető összekeveréséért is kárhoztatták. Emellett (relatíve) zajos közönségsikert aratott, és sokan kimondottan fontos szövegnek (mi több, egyesek kifejezetten remekműnek vagy afféle paradigmatis posztmodern regénynek) titulálták, volt olyan nézet, miszerint a regény „lobogó képzeleti és intellektuális energiáról” tesz tanúbizonyságot,²⁶⁷ egy recensens pedig a könyv megjelenését egyenesen „a kortárs irodalom egyik legerőteljesebb pillanatának” tartotta.²⁶⁸

Témájából adódóan különösen két irodalomkritikai terület vizsgálta előszeretettel *A fehér hotel*t: a pszichoanalitikus beállítottságú posztstrukturalista (elsősorban feminista) kritikusok és a holokaust irodalmi megjelenítésével foglalkozó irodalomtörténészek. Így a mű szakmai recepciója alapvetően vagy a szöveg pszichoanalízis-értelmezésére illetve a regénybeli fikcionális Freud valamint a valódi, történelmi Sigmund Freud viszonyára, vagy pedig az utolsó előtti fejezet holokaust ábrázolására (és e reprezentáció megfelelőségére valamint az ábrázolás mikéntjének etikai konzekvenciáira) koncentrált. Bár

²⁶⁷ Shalman Rushdie véleménye, mely a könyv egyik újabb angol kiadásának hátsó borítóján olvasható. Vö.: Thomas, Donald Michael: *The White Hotel*. Penguin Books, London, é.n. (a továbbiakban: *WH*). A regény eredeti kiadása: The Viking Press, New York, 1981. Az általam felhasznált magyar változat: Thomas, D. M.: *A fehér hotel*. Ford.: Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa. Európa, Budapest, 1990. (a továbbiakban: *FH*.)

²⁶⁸ Jelöletlenül idézi: Rosenfeld, Alvin H.: Perspectives on the Holocaust in Current Literature.
http://io.uwinnipeg.ca~morton/Telecourse/White_Hotel/White%20Hotel%20Issue.html 1.

számos kritikus többé-kevésbé próbálta összekötni a két szemléletmódot, az is előfordult, hogy e két területet egymástól teljesen izoláltan, a köztük lévő kapcsolatot teljesen elhanyagolva elemezték,²⁶⁹ vagy ha nem, akkor is legtöbbször az egyik szélsőségesen alárendelődött a másiknak (általában a holokauszt fejezet a pszichoanalízis-értelmezésnek).

Jómagam – akárcsak munkám korábbi részeiben – az alábbiakban elsősorban a regény formájában, narratív struktúrájában megmutatkozó történetiségkép elemzésére, illetve annak vizsgálatára törekszem, hogy a szövegben miképp kapcsolódik össze a személyes élettörténet (valamint ennek pszichológiai elemzése) a szélesebben vett kollektív történelemmel. Vagyis *A fehér hotel* olvasatán keresztül megkísérlem a két fentebb említett nézőpont összekapcsolását, hogy ezen keresztül tárjam fel a regény ábrázolásmódjában benne rejlő történetiség-koncepciót.

A regény története viszonylag röviden összefoglalható, és többé-kevésbé lineáris. A mű Lisa Erdman életét és halálát meséli el. Lisa a 20. század első felében Bécsben élő operaénekesnő, akinek apja oroszországi zsidó, anyja pedig lengyel. A könyv fikciója szerint a főhősnő a 1920-as évek elején pszichoszomatikus tünetekkel Freudhoz fordul, aki betegségét hisztériának diagnosztizálja. Az analízis és a gyógyítás után (mely csak félig nevezhető sikeresnek, ugyanis habár a nő tünetei mérséklődnek, de teljes egészében sohasem múlnak el) Lisa még évekig Bécsben él, majd a '30-as években másodszor is megházasodik, és Kijevbe költözik. 1941-ben a németek által megszállt ukrán város kivégzőtelepén, Babij Jarban sok más zsidó sorstársával együtt pusztul el, hogy aztán a regény utolsó, látomásszerű fejezetében a túlvilágon (a képzeletbeli Izraelben) a regény korábbi szereplőivel, sok más áldozattal, kortárssal és bűnössel együtt leljen nyugalomra.

Ám a szöveg szüzséje már jóval kevésbé egyenes vonalú, ugyanis az egyes fejezetek nem mindig időrendben következnek egymás után, s így a szüzsé által megképződő narratív rend olyan szerkezetet hív életre, melyben a különböző fejezetek folytonosan át- és újraértelmezik egymást, valamint a teljes történetet. Talán érdemes vázlatosan, táblázatszerűen összefoglalni a konkrét fejezetek alapvető témáit, a különböző témáknak a fő történetvonallal alkotott viszonyát valamint a regény időkezelését.

²⁶⁹ Ilyen például: James E. Young: Holocaust Documentary Fiction: The Novelist as Eyewitness című szövege (In: Young, James E.: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. 51-63.), mely a könyv utolsó előtti fejezetének forrásait és az ábrázolás retorikai stratégiáit elemzi.

A másik oldalról hasonló Jeffrey Berman: Freud Revisited: The White Hotel című tanulmánya (In: Berman, Jeffrey: *The Talking Cure. Literary Representations and Psychoanalysis*. New York UP, New York and London, 1985. 270-294.), amely alapvetően a harmadik fejezet (fiktív) esettanulmányát veti össze Freud valódi eseteirásaival.

Az igazsághoz persze hozzátartozik, hogy a két elemzés szándékosan és vállaltan redukív, egyik sem tűzi ki céljául a regény egészének értelmezését.

Fejezet:	Téma:	Idő:
Prológus	<p>Fiktív levelek</p> <p>1.) Ferenczi levele menyasszonyának New Yorkból</p> <p>2.) Freud levele Ferenczinek – a Lisa eset említése</p> <p>3.) Freud levele Hans Sach-nak – a Lisa-eset anyagainak elküldése</p> <p>4.) Sach válaszlevele Freud-nak – Lisa szövegeinek értelmezése</p> <p>5.) Freud levele a Goethe Emlékbizottság titkárának a Lisa-esettanulmány közlése miatt</p>	<p>1.) 1909. szeptember</p> <p>2.) 1920. február</p> <p>3.) 1920. március</p> <p>4.) 1920. március (10 nappal az előző után)</p> <p>5.) 1931. március</p>
<p>1. fejezet: <i>Don Giovanni</i></p> <p>2. fejezet: <i>A gasteini napló</i></p>	Gasteini üdülés és az üdülés alatti fantáziavilág leírása (Sach-levél reflexiója szerint alapvetően atemporális paradicsomi állapot)	1920: a Freud kezelés alatt valamint annak szünetében írja Lisa
3. fejezet: <i>Frau Anna G.</i>	Freud esettanulmánya Lisáról, mely 1919-'20-ban kezdődik, majd Lisa (Anna) történetét lineárisan mutatja be a gyermekkortól kezdve	1931-ben írja és bocsátja közre Freud (bizonyos lábjegyzetekből ítélve a – fiktív – tanulmány egy későbbi kiadása került a regénybe)
4. fejezet: <i>A tengerparti üdülő</i>	Lisa életének további eseményei, levélváltása Freud-dal az esettanulmány kiadásával kapcsolatban, házassága	1929 tavaszától 1936 őszéig
5. fejezet: <i>A hálókocsi</i>	Lisa és a többi áldozat lemészárlása Babij Jarban	1941. szeptember 29.
6. fejezet: <i>A tábor</i>	Izraelben, a túlvilágon	Időn kívül

Több okból is fontosnak tartom, hogy a regény struktúráját így, táblázatszerűen bemutassam. Mint látható, a narráció meglehetősen hézagos, vagyis a történet egyes elemei homályban maradnak, vagy csak bizonyos röpké említések segítségével következtethetünk rájuk. Például Lisa életének 1921 és 1929 közötti eseményeire alig történik utalás (a *Frau Anna G.* fejezet végén, az esettanulmány zárlataként Freud leírja, hogy a kezelés után egy évvel – vagyis 1921-ben – éppen Bad Gasteinben találkozott volt betegével, aki viszonylag jó egészségnek

örvendett). Az 1936 és '41 közötti eseményekről pedig nagyjából annyit tudhatunk, hogy a nő második férjét, Viktor Berensteint a szovjet rezsim bebörtönözte. Másfelől a táblázatban látványosan megmutatkozik, hogy a *Prológus* valamint az első három fejezet időrendje keresztül-kasul metszi egymást (sőt, ez a negyedik szakasz végén olvasható Lisa-Freud levélváltásra is jellemző, ahol a korábbi kezelés és Lisa gyermekkorá bizonyos részletei újra előkerülnek, kiegészítődnek). Vagyis az egyes fejezetek egymást magyarázzák, illetve tulajdonképpen minden rész felülírja az előző alapján kibontakozó történetet, valamint annak értelmezését. Emellett bár a regény alapvetően Lisa Erdman történetét beszéli el, de tulajdonképpen több párhuzamos, egymást át-meg átszövő elbeszélés képződik meg. Lisa élettörténete mellett mindenképpen külön narratívumot alkot a fehér hotelbeli események kettős (verses és prózai) elbeszélése. Bár mint az esettanulmányból megtudjuk, mindkettőnek Lisa a szerzője, neve egyik szövegben sincs megemlítve (a vers egyes szám első személyben íródott, a novella pedig harmadik személyű, ahol a főszereplő csak mint „fiatal nő” neveződik meg). A vers és a novella egyaránt tartalmaz valódi figurákat, akiket Lisa Gasteinben ismert meg, a nő életének korábbi szereplőit (némiképp átalakítva őket) és ténylegesen létezett, de a szövegben alapvetően fikcionálisként megjelenő karaktereket – mint amilyen Freud fia, akivel Lisa a valóságban sohasem találkozott. Egy másik történetet alkot a *Frau Anna G.* című fejezet, melynek bár alanya és tárgya elvileg Lisa, de – amint arra a későbbiekben bővebben kitérek – erősen kétséges, hogy a Freud-féle narratívum azonosítható-e Lisa személyes élettörténetével. Külön narratívumként jelenik meg a pszichoanalízis és Freud története is: a Prológusban feltűnnek az irányzat legendás figurái (Jung, Ferenczi, Sach, Abraham), némelyik pedig (főként Ferenczi) később is szerepet kap. Freud életének bizonyos eseményei is előkerülnek (lánya és unokája halála, állkapocsműtété, testvéreinek sorsa), sőt, a pszichoanalízis történetének talán leglegendásabb betege, a Farkasember (Szergej Pankejev) is többször említésre kerül (a regényben Lisa Freud rendelőjének lépcsőházában találkozik vele, majd egyik levelében azt is megírja Freudnak, hogy Odesszában ismerte a férfi családját). S az egész regényt mintegy keretként átszövi a huszadik század eleji Európa históriája, mely egy világégés (az első világháború) utáni állapotból rövidesen egy talán még nagyobb katasztrófába (a sztálini és hitleri diktatúrába valamint a holokausztba) torkollott.

Ezek a történetek – ahogy a különböző fejezetek is – alapvetően interakcióban állnak egymással, hol jobban, hol kevésbé, de végig átjárják egymást, s ezzel mind a személyes, mind pedig a szélesebb, „nagy” történetek egyértelmősége megkérdőjeleződik. Ám jogosan vetődhet fel a kérdés, hogy vajon beszélhetünk-e a különféle történetek teljes egyenrangúságáról, vagy inkább a valamelyik fővonalhoz mellékszálként kapcsolódik a többi; vagyis az elbeszélések decentrált egymásmellettsége figyelhető-e meg a regényben, vagy inkább az egyik narratívumot központi mának tekinthetjük, s eköré csoportosul a többi. A regény recepciójában e probléma általában alapvető jelentőségűnek számít, s a legtöbb tanulmány azt hangsúlyozza, hogy a

különböző fejezetek és történetek egymást ássák alá, ezzel lehetetlenné téve egy egységes, lezárt értelmezés kialakulását. Linda Hutcheon a regényt egyenesen posztstrukturalistának nevezte, s szerinte a szöveg lényegében az egységes (kartezianus) szubjektumfelfogás ellen intéz támadást, amennyiben legfőbb témája azok köré a problémák köré csoportosul (a tudás és a tapasztalat diszkurzív megképződése, a szubjektum és a történelem megismerhetetlensége, a szövegstabilitást megbontó intertextualitás stb.), melyek a közelmúlt (poszt)modern szemléletmódját tükrözik.²⁷⁰ Hutcheon szerint a regényben Lisát több diskurzus is megpróbálja egységes, lezárt szubjektumként ábrázolni: legfőképp a freudi esettanulmány, mely hisztériás nőbetegként mutatja be, akit azáltal lehet meggyógyítani, ha múltját az orvos segítségével összefüggő, koherens, valódi történetbe rendezi (pontosabban: ha közösen „megtalálják” a valódi történetet). Ilyen még a szerző szerint a negyedik fejezet is, melynek realista jellegű narrációja egy hasonló hatalmi, ideologikus diskurzust takar, és jelenít meg. Ezeket olyan, más jellegű írásmódok szegélyezik, melyek radikálisan ellentmondanak nekik: ilyenek Lisa önleírásai (a *Don Giovanni* és *A gasteini napló*), ahol a nő önmagát próbálja meg poétikusan kifejezni, valamint Hutcheon szerint így működnek még a regényben nagy számban található, a szövegegységet megkérdőjelező intertextuális utalások (a *Don Juan* történetétől az Anyeginen át Anatolij Kuznyecov dokumentumregényéig, melyre az utolsó előtti fejezet támaszkodik).

Ezzel meglehetősen ellentétes nézetet vall a regény másik kritikus, Krin Gabbard.²⁷¹ A szerző szerint igaz ugyan, hogy a regény témája a különféle diskurzusok ideologikussága és hatalmi struktúrája, ám a mű szerkezete sokkal inkább egy klasszikus hagyományra, a körkörös kompozícióra (ring composition) épít. E klasszikus antikvitásra visszamenő tradíció (Gabbard az *Iliász* néhány részletét elemezve mutatja be) lényege, hogy a szöveg egy központi mítosz köré szerveződik, amelyből kiindulva épülnek ki a szélesebb történet egymásra tükröződve reflektáló részei. Gabbard *A fehér hotel* szerkezetét ez alapján a következőképp ábrázolja:

- a.) Prológos (levelek)
- b.) *Don Giovanni* (erotikus vers)
- c.) *A gasteini napló* (erotikus elbeszélés)
- d.) Frau Anna G. (Freud esettanulmány)
- c'.) A tengerparti üdülő (Lisa későbbi éveinek hagyományos regényszerű beszámolója)
- b'.) A hálókocsi (Lisa halála Kuznyecov regénye alapján)
- a'.) A tábor (Lisa látomása a túlvilágról).

Mint látható, Gabbard szerint a Frau Anna G.-fejezet esettanulmánya képezné a regény központi mítoszáét, mely köré a korábbi és a későbbi részek egymást tükrözve épülnének. Azt Gabbard is elismeri, hogy magának a Freud esettanulmánynak a relevanciáját a többi fejezet radikálisan felülírja, és

²⁷⁰ Hutcheon, Linda: Subject in/of/to History and his Story. *Diacritics* 16 (1986/1) 78-91.
²⁷¹ Gabbard, Krin: The White Hotel and the Traditions of Ring Composition. *Comparative Literature Studies* 27 (1990/3) 230-248.

megkérdőjelezi. Emellett azonban tulajdonképpen nem a konkrét esettanulmány a centrum, hanem az abban megfogalmazott Erősz-Thanatosz kapcsolat, tehát a szexualitás és a halál szoros összefüggésének hangsúlyozása. Az esettanulmány mitikusságát alátámaszthatja az a tény is, hogy a regény legelején *A szerző jegyzetében* maga Thomas „a pszichoanalízis impozáns és gyönyörű mítoszáról” beszél, melyhez azután a következő magyarázatot fűzi: „Mítoszon egy rejtett igazság költője, drámai kifejezését értem”.²⁷² Gabbard szerint e központi mítosz lehetővé teszi, hogy a regény egészében véve mégiscsak kialakítson egy olyan képet, mely Lisát és a körülötte lévő világot valamiféle egységben mutatja meg.

Azért ismertettem röviden e két nézőpontot, mert véleményem szerint így egymás mellé helyezve jól mutatják mindkét véglet szélsőségességét. Hutcheon a regényt alapvetően valamiféle elméleti illusztrációként fogja fel, mintha éppenséggel Thomas könyve attól nyerné értékét, hogy beilleszthető egy posztstrukturalista, feminista diskurzusba.²⁷³ Gabbard pedig azt hiszem, némiképp önkényesen állítja párhuzamba az egyes fejezeteket, pontosabban az adott kompozíciós elvből kiindulva igyekszik a regény különböző részeit egymással megfeleltetni. Például nekem kissé erőltetettnek tűnik a *Prológust* és *A tábornok* az alapján tükörképnek tekinteni, hogy az előbbi első levelében kihangsúlyozódik Jung miszticizmusa, az utolsó fejezet túlvilág-leírása pedig erőteljes misztikusságról árulkodik. Legalább ilyen misztikus leírások Lisa beszámolója, melyekről a *Prológusban* maga Sach mondja, hogy „fantáziavilága számomra bűnbeesés előtti, paradicsomi állapotot idéz”.²⁷⁴

Mindkét elemzésben közös azonban, hogy a regényt alapvetően a Freud-esettanulmány felől magyarázzák: Gabbard ebben véli felfedezni a szöveget strukturáló központi mítoszt, Hutcheon pedig ezt tartja az ideologikus (férfi)diskurzus paradigmátikus példájának, melyet a regény dekonstruál.²⁷⁵ Mindkettőre jellemző továbbá, hogy a szöveg holokausz-epizódját kevésbé emelik ki, és alapvetően alárendelik a Freud-féle történetnek. Én az alábbiakban a regény más típusú olvasatára teszek kísérletet: a különböző történetek viszonyát részint egymásból, részint pedig az utolsó előtti fejezet holokausz

²⁷² FH. 7.; WH. 6.

²⁷³ Egyébként maga a Hutcheon-cikk alapvetően nem *A fehér hotelről* szól. A szerző elvileg két feminista könyvet recenzál (Theresa de Laurentis és Kaja Silverman műveit), s Thomas regénye tulajdonképpen csak arra kell neki, hogy egy irodalmi szöveggel támassza alá a teoretikusok kijelentéseit. Emellett Hutcheon a tanulmányt kisebb változtatásokkal áttette a posztmodernről írott, összefoglaló jellegű könyvébe. Vö.: Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*. 10. fejezet, 158-177.

²⁷⁴ FH. 18. Eredetileg: „...her phantasy strikes me as like Eden before the Fall” WH. 14.

²⁷⁵ Megali Cornier Michael egy tanulmányában hasonló módon közelít a regényhez. Szerinte *A fehér hotel* alapvetően a felvilágosodás óta folyamatosan tüdőklő racionális (és racionalizálható) világszemléletet dekonstruálja. Michael szerint a műben az ál-Freud-esettanulmány az ilyen típusú szemléletmód fő példája, s a regény tulajdonképpen azt mutatja be, hogy e világfelfogás hogyan vezet a (holokausz képviselte) totális katasztrófához. Vö.: Michael, Megali Cornier: *Materiality versus Abstraction in D. M. Thomas's The White Hotel. Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 43. (2001/1) 63-83. Internetes változata: http://lion.chadwvck.co.uk./searchFulltext.do?id=R01607783&divLevel=0&queryId=../session/1086166155_10544&area=abell&forward=critref_ft

reprezentációjából kísérlem meg feltárni. Vagyis azt kívánom bemutatni, hogy a regényben a történelmi katasztrófa hogyan értelmezi át a személyes történetet és a (pszichoanalízis képviselte) mítoszt egyaránt.

A fentebb elmondottak fényében önellentmondásnak látszik, ha a regény elemzését mégis a pszichoanalitikus részekkel kezdem. Ennek oka az, hogy véleményem szerint a szövegben a pszichoanalízis történetének bemutatása és a fiktív esettanulmány (valamint az ennek alapját képező valódi esetleírások) egy olyan történet- és történelemszemléletet képez meg, melyet a mű más fejezetei felülírnak, a holokausz szakasz pedig radikálisan megkérdőjelez. Vagyis az alábbiakban a pszichoanalízist nem tudományos eljárásként, de nem is (ideologikus) diskurzusként elemzem, hanem egyrészt – a szélesebb értelemben vett tudományos mozgalmat – mint *történelmi narratívumot*, másrészt pedig – a freudi esettanulmányok működésmódját – mint *narratív stratégiát*. A regényben mindkettő hitele kérdésessé válik, ám a szöveg éppen az utolsó előtti fejezet révén, nem csupán a történetek autenticitásában való radikális kételkedésről szól, hanem tulajdonképpen továbblép ezen, s az ábrázolás etikai szükségességének valamint alapvető lehetetlenségének paradoxonjában képezi meg esztétikai hatását.

Mint korábban már mondtam, a pszichoanalitikus részek középpontjában az Anna G-esettanulmány áll, melyet Freud élettörténete illetve a pszichoanalízis története szegélyez. Furcsának tűnhet, de magán az esetleíráson kívül a szöveg jórészt dokumentárisan pontos: a Freuddal kapcsolatos adatok, életének a regényben említett eseményei alapvetően megfelelnek a (történelmi) valóságnak. Maga a szerző, a szöveg elején azt állítja, hogy „...a Prológus leveleinek és a pszichoanalízissel kapcsolatos részeknek (beleértve az egész III. részt, mely egy freudi esettanulmány formáját ölti magára) nincs semmiféle valóságos alapjuk”.²⁷⁶ Ez olyan értelemben mindenképpen igaz, hogy ezek a levelek fikcionálisak, a valóságban sohasem születtek meg, ám a bennük leírt, nem közvetlenül a regény fikciójára vonatkozó események, tények többsége pontos. Mint pár sorral az idézett mondat előtt Thomas leírja, a szövegben itt-ott idézi is Freud levelezését és esettanulmányainak néhány részletét. Emellett, bár a szerző ezt nem jegyzi meg, úgy tűnik, a regénynek fontos forrásául szolgált Ernest Jones nevezetes Freud életrajza is.²⁷⁷ A regény bizonyos adatai valószínűleg a Jones-életrajzból származnak. Például a *Prológus* első levelében Ferenczi beszámol menyasszonyának amerikai útjukról, valamint arról, hogy az utazás előtt Freud Brémában meghívta barátait (Jungot és Ferenczit) egy elegáns étterembe. Thomas szövege a következőképpen írja le az étkezést:

„...rábeszéltük Jungot, hogy kicsit függessze fel absztinenciáját, és igyon velünk egy kis bort. Mivel nyilvánvalóan nincs italhoz szokva, a bor szokatlanul jókedvűvé és beszédessé tette. A társalgást valamiféle »mocsári hullákra« terelte, melyeket valahol Észak-Németországban találtak egy tőzeglápban. Ezek állítólag prehistorikus emberek hullái, melyek a mocsári vízben levő huminsav hatására mumifikálódtak. Valószínűleg belefulladtak a mocsárba, vagy oda temették őket. (...) Freud többször

²⁷⁶ FH. 7.; WH. 6. A „valóságos alap” az eredetiben: „factual basis”.

²⁷⁷ A könyv rövidített magyar kiadása: Jones, Ernest: *Sigmund Freud élete és munkássága*. Ford.: Félix Pál. Európa, Budapest, 1973.

is kifakadt: »Miért érdeklik magát ennyire ezek a hullák?« Jungot azonban ellenállhatatlanul magával ragadta a történet, és Freud egyszer csak ájultan csúszott le a székről”.²⁷⁸

Ugyanez Jones-nál:

Freud „Brémában ugyanis, ebéden látta vendégül társait, és Ferenczivel együtt rövid vita után sikerült rávennie Jungot, adja fel antialkoholista elveit, és igyon meg velük egy pohár bort. Közvetlenül ez után Freud ájultan fordult le székéről”.²⁷⁹

Látható, hogy a történet alapja (az ebéd, Jung alkoholizálása és Freud ájulása) pontos, ám a társalgás témája (a mocsárba temetett múmiák) már fikció, mely némiképp az utolsó előtti fejezet tömegsír jelenetére utal (pontosabban majd onnan nyer jelentőséget). A regény szerint, amikor Freud magához tér, azzal vádolja Jungot, hogy „el akarja távolítani őt az útból”.²⁸⁰ Ez a (természetesen fikcionális) kijelentés a későbbiek fényében erőteljesen a két teoretikus 1913-as végső szakítására és a jungi irányzat, az analitikus pszichológia kiválására (valamint a pszichoanalízis részéről eretnekké nyilvánítására) utal. Pár sorral később a levél beszámol arról, hogy a hajón a három pszichológus egymás álmait elemzi.

„Jungot nagyon megragadta Freud egyik álma – olvashatjuk Ferenczi levelében –, melyben Freud sógornőjének (Minnának) kévéket kellett adogatnia aratáskor, akár egy parasztnak, a felesége pedig mindezt tétlenül nézte. (...) Nem titkolta, szerinte az álom arról szól, hogy Freud gyengéd érzéseket táplál felesége hűga iránt.”²⁸¹

Ezt már nem Jonestól veszi át Thomas, de nem is teljesen fikcionális: Freud álma fikció ugyan, de Minnával való kapcsolata – legalábbis bizonyos, újabb keletű nézetek szerint – nem biztos, hogy minden valóságot nélkülöz.²⁸²

A Prológus második – Freudnak Ferenczihez írt – levelének eleje egy valós, 1920-as levél – melyet Jones is idéz – szó szerinti átvétele.²⁸³ A *tengerparti üdülő* című fejezet vége felé pedig Freud és Lisa levélváltásakor Freud életéből több olyan eseményre történik utalás, melyeket Jones is megemlít. Egy részük közismert és a Freud-legendárium részét képezi (a pszichológus dohányzási szenvedélye, állkapocsműtétei, melyek hatására csökkentenie kellett szivaradagját stb.), másokat viszont valószínűleg ismét csak közvetlenül a Jones-könyvből vett át Thomas (például Heinz nevű unokájának halálát, melynek hatására Freud azt mondta, hogy ezzel érzelmi élete gyakorlatilag véget ért).²⁸⁴ Emellett szintén Jones által ismertetett, a pszichoanalízis

²⁷⁸ FH. 12-13.; WH. 10.

²⁷⁹ Jones: I. m. 352. Az esetet a szerző később, a 422. oldalon újra megemlíti.

²⁸⁰ FH. 13. A fordítást pontosítottam, mivel az eredeti „wanting him out of the way” a magyar változatban: „a halálát kívánja”. WH. 10.

²⁸¹ FH. 13.; WH. 10-11.

²⁸² Erről lásd: Pető Katalin: Utószó. In: Freud, Sigmund: *Önéletrajzi írások*. Ford.: Buda Béla et al. Cserépfalvi, Budapest, 1993. 155-156.

²⁸³ FH. 14-15.; WH. 12. Jones: I. m. 506. Mivel a két szöveg szóról szóra megegyezik, idézésüktől és összevetésüktől eltekintek.

²⁸⁴ FH. 246.; WH. 174. Jones: I. m. 565.

megteremtője élettörténet részeként fennmaradt esemény Freud négy nőtestvérének szomorú sorsa is: mind a négyen a holokauszt áldozatai lettek.²⁸⁵

Ezekből az elszórt utalásokból a regény egészében nagy vonalakban kibontakozik a pszichoanalízis története, illetve egy olyan (nem a thomasi értelemben vett) mitikus narratívum, mely egy tudományos, világnézeti mozgalom megalakulásáról és az alapító atya életéről szól. Mint egyik nevezetes tanulmányába Foucault írja, Freud jellegzetesen azt a szerző-típust képviseli, aki szövegeivel egy diszkurzív mezőt alapoz meg, kialakít egy szabályrendszert és játékkeret, mely átértelmezhető ugyan, a későbbiekben eltérhetnek tőle, valamint vissza is térhetnek hozzá, de mindig csak hozzá képest lehet ezeket megtenni, vagyis az általa létrehozott diskurzus a későbbi megnyilatkozások mozgásterét is szabályozza.²⁸⁶ Vagyis a pszichoanalízis története 1939-ig Freud (és tanítványai) története, a mester halála után pedig a freudi tanok története. Valószínűleg nem véletlen, hogy a mozgalom kibontakozását mind Freud követői, mind pedig ellenfelei nem ritkán vallási analógiákkal illetik. Talán leggyakrabban két vallásalapítóhoz szokás Freudot hasonlítani: Mózeshez és Krisztushoz. Ernest Jones szerint a Mózes-analógia tulajdonképpen magától Freudtól származott, önmagát szívesen azonosította a legendás figurával.²⁸⁷ A Krisztussal és az apostolokkal valamint a keresztény egyházzal való összevetést pedig a mozgalom és a diszciplína szervezeti kereteivel kapcsolatban említik gyakran.²⁸⁸

Az első Freud életrajz (a pszichológus rövid, alapvetően inkább a tanokra koncentráló autobiográfiai szövegeitől eltekintve) a „hűséges tanítvány” Jones tollából származik, s nagyban hozzájárult a mítosz továbbvitelében és

²⁸⁵ Vö.: FH. 309.; WH. 221. Jones: I. m. 665.

²⁸⁶ Vö.: Foucault, Michel: Mi a szerző? Ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 119-145. (különösen: 132-136.)

²⁸⁷ A pszichoanalízis mozgalmának kezdeti kibontakozását tárgyalva Jones leírja, hogy Freud saját szerepét Mózeséhez, Jungét, a fiatal tanítványét pedig Józsuához hasonlította. Vö.: Jones: I. m. 336-337. Talán nem túl spekulatív az a feltételezés sem, miszerint Freud Mózes tanulmányaiban művészettörténeti és valláspszichológiai eszmék kifejezésén túl, lényegében metaforikusan saját történetét is megírta. A *Michelangelo Mózes*e című szöveg, melyben a szobor mozdulatát kiválasztott néppel szembeni düh és felháborodás kifejeződésére vezet vissza, 1914-ben (vagyis a Junggal való szakítás után) keletkezett. A 30-as évek Mózes-tanulmányaiban pedig többek között a vallásalapító idegen (egyiptomi) származását igyekszik bebizonyítani, mely – talán nem túl merész a következtetés – utalhat Freud saját (zsidó) idegenségére is. Vö.: Freud, Sigmund: *Mózes – Michelangelo Mózes*e. Két tanulmány. Ford.: F. Ozorai Gizella és Kertész Imre. Európa, Budapest, 1987. A Freud-Mózes párhuzam a leglátványosabban talán Jean-Paul Sartre (alapvetően a Jones könyvet felhasználó) filmforgatókönyvében figyelhető meg. Vö.: Sartre, Jean-Paul: *Freud*. Ford.: Adám Péter. Magvető, Budapest, 1987.

²⁸⁸ Például Wilhelm Stekel, az egyik első szakadár, önéletrajzában így emlékezik: „Apostola voltam Freudnak, aki a Krisztusom volt”. Idézi: Webster, Richard: *Miben tévedett Freud? Bűn, tudomány, pszichoanalízis*. Ford.: Greskovits Endre. Európa, Budapest, 2002. Ernest Gellner *A pszichoanalitikus mozgalom* című könyvében egy helyütt megjegyzi, hogy az irányzat „minden tagja Sigmund Freudhoz kapcsolódik, pontosan úgy, ahogyan minden keresztény püspök lépések véges sorozatával kapcsolódik Jézus Krisztushoz”. Idézi: Erős Ferenc: *A pszichoanalízis mint eszmetörténeti probléma*. In: Erős: *Analitikus szociálpszichológia. Történeti és elméleti tanulmányok*. Új Mandátum, Budapest, 2001. 11-47. (itt: 18.)

megerősítésében, hiszen – mint a könyv Bevezetőjében Lionel Trilling írja – a biográfiából egy olyan személyiség képe bontakozik ki, akinél az élet és a munkásság tökéletessége kivételes összhangban van.²⁸⁹ Kétségtelen, Jones életrajza megkonstruál egy történelmi narratívumot, amelyben a főhős kora tudományos, kulturális és történelmi tradícióival dacolva egyedül fejt meg az emberi lélek „nagy rejtélyét”, s élettörténete az igazság felfedezésének és diadalmaskodásának históriája. Ám alig valamivel a könyv megjelenése után heves támadások érték a szerzőt, elsősorban elfogultsággal, a tények meghamisításával és a Freud-mítosz iránti vak elkötelezettséggel vádolva.²⁹⁰ Nem tartom szükségesnek, és nem is érzem magam hivatottnak, hogy a Jones-életrajz hűségével kapcsolatban pro vagy kontra állást foglaljak, mivel a szöveg számomra csupán narratív konstrukcióként, az általa megkonstruált életút pedig mint kulturális mítosz fontos. E mítosz – s nem a pszichoanalízis „valódi” története – Thomas regényének referenciapontja, vagyis a szöveg mint történelmi regény nyilvánvalóvá teszi, hogy az általa ábrázolt „valóság” (vagyis a pszichoanalízis története és Freud figurája) alapvetően más textusokra, s az ezekből kibontakozó kulturális mítoszra épül. Freud esetében különösen paradox a helyzet, mivel az osztrák pszichológus a „gyanú hermeneutikája” képviselőjeként s a (poszt)modern szubjektumfelfogás egyik legfőbb megalapozójaként tartják számon, miközben élete és a mozgalom kialakulása meglehetősen hagyományos mitikus narratívumot alkot. A regényben – ahogy Freud tényleges recepciójában is – a pszichoanalízis téziseit és az irányzat létjogosultságát („igazságát”) az esettanulmány támasztja alá: tehát a diszciplína annyiban tekinthető legitimnek (s a mozgalom története annyiban „hősies fejlődésregény”) amennyiben az esettanulmány meggyőző, „valóság-hatást” kelt.²⁹¹

A harmadik fejezet fiktív esetleírása nem csupán a létező tanulmányok stílusában van megírva, de lényegében szinte minden pontján, az elemzés minden egyes részében megegyezik a valódi tanulmányok írásmódjával és elemzési stratégiáival. Jeffrey Berman, a pszichoanalízis irodalmi ábrázolásaival foglalkozó könyvében kiemeli, és az irodalomban egyedülállónak nevezi az esettanulmány hűségét, sőt, mint bevallja, a szöveg úgy hatott rá, mintha valaki felfedezett volna egy új, eddig eldugott Shakespeare-drámát.²⁹² A *Frau Anna G.* rész azonban amellet, hogy a konkrét esettanulmányokra emlékeztet, azokból, valamint egyéb Freud-szövegekből vett közvetlen idézeteket is tartalmaz. A fejezet eleje erőteljesen hasonlít egy korai esetleírás, az Elisabeth v. R...

²⁸⁹ Vö.: Trilling, Lionel: Bevezetés. In: Jones: I. m. 7-21. (itt: 8.)

²⁹⁰ Az egyik legkorábbi Jones-szal polemizáló cikk Erich Frommtól származik, aki a könyvben bemutatott Ferenczi-képpel kapcsolatban fejezi ki tiltakozását, s a szerzőt vak „parthúséggel”, mi több, történelemhamisítással vádolja. Vö.: Fromm, Erich: Pszichoanalízis? Tudomány vagy parthúség? Ford.: Vajda Róza. In: Erős Ferenc (vál.): *Ferenczi Sándor. Új Mandátum*, Budapest, 2000. 224-230. A Fromm-tanulmány keletkezéséről lásd: Erős Ferenc: Erich Fromm analitikus szociálpszichológiája. In: Erős: *Analitikus szociálpszichológia*. 193-212. (különösen: 207-212.)

²⁹¹ A valóság-hatás fogalmáról bővebben: Barthes, Roland: A történelem diskurzusa. 96-97.

²⁹² Berman: I. m. 270.

kisasszony bevezetésére, mely Freud Josef Breuerrel közösen írt: *Tanulmányok a hisztériáról* című kötetében szerepel.²⁹³ Máskor Thomas egy az egyben átvesz mondatokat az Elisabeth v. R...-szövegből, vagy a korai kötet más eseteleírásaiból.²⁹⁴ Emellett az esettanulmány teoretikusabb részeinél gyakorta szintén konkrét metapszichológiai jellegű írásokból idéz jelöletlenül.²⁹⁵ Mint Berman utal rá a fikcionális esettanulmány annyiban mindenképp hitelesnek (mimetikusnak) tekinthető, hogy Freud hisztéria és neurózis elmélete abban az időben (közvetlenül a háború után) ténylegesen nagyjából azokon az alapokon

²⁹³ Vö. Thomas-nál: „1919 őszén egy orvos ismerősöm megkért, hogy vizsgáljak meg egy ifjú hölgyet, akinek az elmúlt négy év folyamán gyakori és erős fájdalmai voltak a bal mellében és az alhasában, azonkívül krónikus légzőszervi bántalmak is gyötörték. Kérésemre hozzáfűzte, hogy szerinte hisztériáról van szó, jóllehet bizonyos szimptomák szervi megbetegedésre utalnak, ezek lehetőségét azonban ő már egy sor igen alapos vizsgálattal kizárta.” FH. 117.; WH. 83. Freud-nál: „1892 őszén egy közeli kollégám megkért, vizsgáljak meg egy ifjú hölgyet, akinek több mint két éve fáj a lába, és rosszul jár. Hozzáfűzte még az invitáláshoz, hogy ő hisztériának tartja az esetet, még ha a neurózis szokásos jelei egyáltalán nem lelhetők is fel benne.” Freud: Elisabeth v. R... Kisasszony. Ford.: Schulz Katalin. In: Uő: *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II.* Filum, Budapest, 1998. 29-74. (itt: 29.) Az összevetés Bermantól származik – csakúgy, mint a továbbiak is. Berman: I. m. 336.

²⁹⁴ Például: „Tudatában nem idegen testet hordozott, csak egy titkot”. FH. 127.; WH. 91. „... tudatában csak egy titok lehet, nem pedig valamilyen idegen test” Elisabeth v. R... Kisasszony. 32-33. Vö.: Berman: I. m. 336-337. „Szenvedéseinek mértéke és küzdelmének intenzitása nem csökkent mindaddig, amíg fel nem kínáltam neki két vigasztaló gondolatot: egyrészt azt, hogy nem vagyunk felelősek az érzéseinkért; másrészt pedig azt, hogy viselkedése, vagyis az a tény, hogy ebben a helyzetben megbetegedett, kellőképpen bizonyítja erkölcsi tartását.” FH. 167.; WH. 123. „...az viszont hosszú ideig eltartott, amíg két vigasztaló próbálkozásom, hogy ugyanis az ember nem felelős az érzéseiért, és hogy magatartása, az említett okok miatti megbetegedései elegendő bizonyásául szolgálnak erkölcsös természetének, szóval, amíg vigasztalásaim hatottak rá” Elisabeth v. R. Kisasszony. 51. Berman: I. m. 337. Anna (Lisa) az esettanulmány elején „a fejében dúló viharokról” beszél. FH. 118.; WH. 84. A kifejezés a Breuerrel közösen írt könyv egy másik esettanulmányából, Emmy von R... Kisasszony analiziséből való. Angol fordításban: „Her chief complaint was of frequent states of confusion – »storm in her head« as she called them”. Idézi: Berman: I. m. 336. Meglepő lehet, hogy az Anna G. fejezet olyan helyeken is szó szerinti átvételeket tartalmaz, ahol a Freud tanulmányokban kevésbé járatos olvasó éppen a fiktív tanulmány iróniájára következtethetne. Például egy helyütt Freud azt mondja Annának: „De sokat nyernénk vele, ha az ön hisztérikus eredetű gyötrelmeit közönséges boldogtalansággá tudnánk átalakítani”. A mondat meglehetősen furcsának hat, ám nem annyira a regény pszichoanalízissel szembeni iróniájáról, mint Freud öniróniájáról tanúskodik, hiszen a *Tanulmányok a hisztériáról* zárófejezetében olvasható konklúzióból származik. Vö.: Berman: I. m. 276.

²⁹⁵ Például: „Nem hiszem, hogy emlékeink valóban a gyermekkorunkból erednek; valószínűbbnek tartom, hogy csak olyan emlékeink vannak, amelyek a gyermekkorunkra vonatkoznak”. FH. 138.; WH. 100. A mondat egy korai, 1899-es Freud írás, az *Über Deckerinnerungen (A fedőemlékekről)* kissé átalakított átvétele. Vö.: Berman: I. m. 337. Vagy Thomas alábbi mondata: „...az anya mellén csüngő gyermek mindenfajta szeretet-reláció prototípusa. A szeretet tárgyának felfedezése a serdülőkorban voltaképpen újrafelfedezés” (FH. 145.; WH. 106.) a *Három értekezés a szexualitásról* című szövegből származik. Vö.: Freud, Sigmund: *Három értekezés a szexualitásról*. Ford.: Ferenczi Sándor. Kötet Kiadó, Nyíregyháza, 1995. 94. Pár sorral korábban pedig (a Thomas-féle) Freud „a szerelem honvágy” vicces mondatát idézi (FH. 144.; WH. 105.), mely ténylegesen A kísérteties című írásában említődik. Vö.: Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford.: Bókay Antal és Erős Ferenc. In: Bókay – Erős (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Filum, Budapest, 1998. 65-82. (a kifejezés a 76. oldalon található)

állt, amelyekre a fejezet támaszkodik (ekkoriban keletkezett *A halálösztön és az életösztönök* című szöveg – 1919 márciusában kezdte Freud írni, és 1920 májusában fejezte be –, melynek koncepciójára és egyes alapfogalmaira – mint például az ismétlési kényszerre vagy az Erősz-Thanatosz dialektikára – több utalás is történik).²⁹⁶ Ebbe még olyan témák is beleférnek, mint Anna vélelmezett telepátiája, hiszen Freud hitt a telepatikus jelenségek létezésében, és több teoretikus írásában is elemezte ezeket.²⁹⁷

Az Anna G.-elemzés hűségesen követi a valódi eseteírások legfőbb szerkezeti sajátosságát is: narratív formában van megírva, Anna betegsége azáltal válik megmagyarázhatóvá, hogy az analitikus segítségével a páciens rálel életének azokra a neuralgikus pontjaira, amelyekből kiindulva, és amelyeket összekötve a hisztérikus neurózis keletkezéstörténete feltárul. A pszichoanalízis narratív értelmezései szerint a kezelés lényege az, hogy a beteg kezdetben egy olyan élettörténet-konstrucióval rendelkezik, mely alapvetően hamis, ugyanis az adekvát történet bizonyos elemei elfojtódtak, nem kaptak hangsúlyt, ám ezek az elfojtott elemek fizikai tünet formájában térnek vissza. Az analitikus órák során az orvos segítségével a páciens megtalálja múltjának elfeledett csomópontjait, majd ezek tudatossá tételével, értelmezésével és átdolgozásával kialakíthatja azt a megfelelő narratívumot, melynek segítségével élete élhetőbbé válik.²⁹⁸ Így egy freudi esettanulmány lényegében két egymáshoz kapcsolódó narratívumból áll: a beteg kórtörténetéből valamint a kezelés történetéből.²⁹⁹

Anna esetében a tünetek a bal mell és a petefészek fájdalmában, anorexiában, légzési nehézségekben és hallucinációkban nyilvánulnak meg. Freud gyakorlatilag azonnal hisztériának diagnosztizálja a betegséget (bár, mint írja, a szimptomák tulajdonképpen nem teljesen emlékeztetnek az „átlagos” hisztérikus betegek tüneteire). Anna saját élettörténet elbeszélése (legalábbis Freud tolmácsolásában) boldog és felhőtlen gyermekkorról szól, melyet csak anyja korai halála árnyékkolt be (a nő Anna gyermekkorában egy szállodatűz

²⁹⁶ Sőt, a fejezet elején Freud azt állítja Annáról, hogy „...azoknak az arcát juttatta eszembe, akiket háborús traumák értek, s akiket vizsgálni egykor szomorú tisztem volt”. *FH.* 117.; *WH.* 83. A *Halálösztön* tanulmány elején Freud éppen a háborús traumákat elszenvedett pácienseket említi, és álmaikkal kapcsolatban vezet be később a halálösztön terminusát. Vö.: Freud, Sigmund: *A halálösztön és az életösztönök*. Ford.: Kovács Vilma. Múzsák, Budapest, 1991. 18-21. Később a fejezetben Freud megemlíti, hogy épp akkoriban dolgozott a *Túl az örömeven* (*A halálösztön* eredeti címe) kéziratán, s Anna tüneteinek felfedezni véli a két ösztön dialektikáját. Vö.: *FH.* 159-160.; *WH.* 116-117.

²⁹⁷ Vö. például: Freud, Sigmund: Az álom és az okkultizmus. Ford.: Dr. Lengyel József. In: *Úő: Újabb előadások a lélekelemzésről*. Filum, Budapest, 1999. 38-65.

²⁹⁸ A pszichoanalitikus esettanulmányok narratív szerkezetére az utóbbi évtizedekben meglehetősen sokan rámutattak. Csak néhány szöveget említenék, a teljesség igénye nélkül: Ricoeur, Paul: A bizonyítás kérdése Freud pszichanalitikai írásaiban. Ford.: Ehman Bea. In: Erős Ferenc – Szummer Csaba (szerk.): *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*. Cserépfalvi, Budapest, 1993. 107-138. Ricoeur, Paul: *Life in the Quest of Narrative*. In: David Wood (ed.): *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. Routledge, London and New York, 1991. 20-33. Spence, Donald P.: Az elbeszélő hagyomány. Ford.: Dorn Krisztina. In: László János – Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijarat, Budapest, 2001. Szummer Csaba: *Freud nyelvjátékai*. Cserépfalvi – MTA Pszichológiai Intézete, Budapest, 1993. Marno Dávid: A pszichoanalitikus narratíva. *Thalassa* 12. (2001/2-3) 3-54.

²⁹⁹ Vö.: Marno: I. m. 8.

során vesztette el életét). Ennek hatására Anna apja magába zárkózott, lányával elhidegült a kapcsolatuk. Anna később egy pétervári diákkal folytatott viszonyt, majd már fiatal leányként Bécsbe költözött, és feleségül ment egy jogászhoz. Nem sokkal ezután megjelentek hisztériás tünetei, s emiatt felbontotta házasságát, és a betegség súlyosbodásával orvoshoz fordult. Az esettanulmányban a kezeléstörténet előrehaladtával fokról-fokra törik meg Anna ellenállása, a múlt újabb részletei kerülnek napvilágra. Kiderül, hogy a pétervári diáktól teherbe esett, majd egy kis baleset következtében (egy balettórán elesett) elvetélt. Később mélyebb emlékek is a felszínre törnek, s a tanulmány vége felé feltárul az ősjelenet, mely visszamenőleg értelmet ad Anna tüneteinek (pontosabban Freud ez alapján visszamenőleg értelmezi a szimptomákat): valamikor a lány kisgyermekkorában egy tengerparti nyaralás közben tanúja volt anyja és nagybátyja szeretkezésének. Ezek után Freud Anna kórtörténetét már különösebb nehézség nélkül be tudja illeszteni saját metapszichológiai rendszerébe: az ödipális szakaszban a lány destruktív impulzusokat táplált anyjával szemben, melyet még inkább megerősített a látott koitusz-jelent. Anyja halálával a tudattalan gyűlöletet lelkiismeret-furdalás váltotta fel, valamint kiábrándulás, hogy apja szeretetét nem kapta meg, sőt, még inkább eltávolodtak egymástól. Élete során Anna folyamatosan csalódott a férfiakban, látens homoszexualitás alakult ki benne, s amikor megtudta, hogy hajdani barátnője (Freud szerint első tulajdonképpeni szerelme) terhes, szembesült félresiklott életével, s az elfogadhatatlan gondolatokat elfojtotta, melyek hisztérikus tünetek formájában tértek vissza.

Azonban már az esettanulmány végén is történnek utalások arra, hogy Anna nem teljesen ért egyet Freud magyarázatával, illetve úgy tűnik, mintha az analízis egy ponton félresiklana: a Freud által rekonstruált élettörténetet Anna nem hajlandó sajátjaként elfogadni, bizonyos elemeit (legfőképpen homoszexualitását) nyíltan tagadja. A fejezet legvégén pedig – mintegy a kezeléstörténet lezárásaként – Freud elmeséli, hogy az analízis befejezése után egy évvel véletlenül találkozott Annával, akinek nem szűntek ugyan meg tünetei, de legalábbis mérséklődtek, s továbbra is magányosan él, közös háztartásban nagynénjével – vagyis a gyógyítás korábban idézett keserűen ironikus „célja” megvalósult: a hisztérikus tünetek nagyrészt közönséges boldogtalansággá alakultak át.

Persze erősen kérdéses, hogy beszélhetünk-e sikeres kezelésről, ha a beteg nem gyógyul meg, legfeljebb valamelyest kevésbé gyötrik a szimptomák. Freud valódi esettanulmányaival kapcsolatban is több olyan nézet fogalmazódott meg, miszerint a pszichológus hajlamos volt a történeteket túl kerekké tenni, saját értelmezése és a „valóság” nem feltétlenül esett egybe, sőt, sokak szerint leghíresebb kezeltjeinek további sorsa (például Dóráé vagy a Farkasemberé) enyhén szólva nem győz meg arról, hogy az analízis eredményes volt.³⁰⁰

³⁰⁰ A Farkasember-elemzésről és Pankejev további életéről lásd: Etkind, Alekszandr: *A lehetetlen Erősz. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Ford.: Bratka László et al. Európa, Budapest, 1999. 155-203. A Dóra- esetet főként a feminista kritikusok elemezték és kritizálták. Lásd például: Showalter, Elaine: *Hysteria, Feminism, and Gender*. In: *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press, London, 1993. 286-

Másfelől több mint tíz évvel a kezelés után Lisa elolvassa a Freud szövegét, és egy levélben bizonyos dolgokban pontosítja és átértelmezi az esettanulmányt. A szöveghely több szempontból is figyelmet érdemel. Lisa szerint az esettanulmány

„[O]lyan volt, mintha a húgom élettörténetét olvasnám, a húgomét, aki már nincs többé – és akivel, testvérek lévén sok mindenben emlékeztetünk egymásra, de éppen ennyire különbözünk is. Annak a fiatal nőnek, akiről Ön ír, van néhány olyan tulajdonsága és cselekedete, melyek egyáltalán nem vonatkozhatnak *rám*. Ezt nem bírálatként mondom. Ön azt látta belőlem, amit én látni engedtem – nem, ez sem igaz, ennél sokkal, de sokkal többet. Ön jóval mélyebben hatolt belém, mint bárki valaha is”³⁰¹

Lisa pontosításaiból kissé más élettörténet bontakozik ki, mint az esettanulmányból. Mint kiderül, ami Freudnál ősjelenet volt, az lényegében csupán egy fedőemlék, mely egy másik emléket takar: Lisa egészen kisgyermek korában egy hajón látta anyját, nagybátyját és nagynénjét hármasan szeretkezni. Kapcsolata apjával anyja halála után valóban elhidegült, ám ennek Lisa szerint egészen más oka volt: valamikor kamasz korában néhány matróz magával hurcolta, megvető, antiszemita kijelentésekkel sértegették, majd arra kényszerítették, hogy orálisan elégitse ki őket. Az eset – mely tulajdonképpen a lány első konkrét szexuális élménye – traumaként hatott rá, s ezután zsidó származását szégyenként élte meg, s ezért apját tekintette hibásnak. (Az élmény traumatikusságát az is jelzi, hogy a levélben Lisa itt egy kis „elszólást” vét, melyet Freud válaszlevelében meg is említ.) Későbbi férje is erősen antiszemita, s Lisa szexuális fóbiájának hátterében, úgy tűnik, erős kulturális ok áll: első (kellemetlen) szexuális tevékenysége során a matrózok megbélyegezték, s ezt később sem bírta levetkőzni. Lisa szerint a hajó-jelenet ténylegesen akkor idéződött fel benne, amikor megtudta, a barátnője terhes.

„Egy-két pillanatig meg voltam győződve róla – írja Lisa –, hogy az apám nem is a *valódi* apám, én nem vagyok zsidó, élhetek tovább nyugodtan a férjemmel, és tiszta lelkiismerettel teherbe eshetek tőle. Ugyanakkor természetesen rövidesen kezdtem elviselhetetlennek érezni, hogy *boldoggá* tesz a tulajdon anyám házasságtörése, az, hogy talán becsapta a férjét, amikor elhitette vele, hogy az ő lánya vagyok... micsoda kimondhatatlanul aljas és gonosz dolog! És én ettől *boldog* vagyok! Így aztán, mint azt Ön jól tudja, »eltemettem« magamban ezt az emléket.”³⁰²

Vagyis Lisa értelmezésében problémája mögött egy kulturálisan fóbia áll: saját zsidóságának tagadása és azt ezt kísérő szégyenérzet.

Am ez az interpretáció is erőteljesen bizonytalan. Lisa levele *A tengerparti üdülő* című fejezet vége felé található. A regény ezen szakasza tradicionális, „realista” hangnemben íródott, a narrátor mindentudó elbeszélői pozíciót vesz fel. A szöveg azonban itt csak annyit mond el, hogy Lisa elolvassa Freud kéziratát, ettől nagyon izgatott lesz, s reakciójáról, véleményéről már csak a

344. Moi, Tori: Férfiuralom: Szexualitás és episztemológia Freud Dórájában. Ford.: Battyán Katalin. In: Csabai Márta – Erős Ferenc: *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*. Új Mandátum, Budapest, 1997. 131-145.

301 FH. 228.; WH. 163. – a fordítást módosítottam.

302 FH. 240.; WH. 170. – a fordítást módosítottam.

válaszlevélből szerezhetünk tudomást. Mint az előzőekben láthattuk, a levél többek között arról szól, hogy a freudi értelmezés pontatlan, még hozzá azért, mert Lisa (Anna) annak idején részben szándékosan, részben öntudatlanul elhallgatott vagy eltorzított bizonyos információkat. Vagyis az esettanulmány elbeszélője (Freud) téved, mivel a kezelés során betege (Anna) megbízhatatlan elbeszélő volt. Ám ebből kiindulva – s tekintve, hogy a fejezet narrátora e tekintetben „beszédesen hallgató” – semmi garancia, hogy Lisa (Anna) megbízhatóbb elbeszélő, mint hajdanán Anna (Lisa) volt. Másrészt, a levélből kiderül, hogy Lisa maga is ismeri Freud esettanulmányait. Írásában említi a Farkasembert, valamint kiderül, hogy a Dóra elemzést is olvasta, ugyanis saját asztmatikus panaszait az orális aktus miatti büntudattal hozza összefüggésbe. (Kissé bonyolultabb a dolog, hiszen Lisa azt írja, hogy a matrózokkal való incidens a későbbiekben szexuálisan határozottan felizgatta, első maszturbációi során is erről fantáziált. Vagyis zsidósága alapvetően szégyennel töltötte el, de ez – s a megaláztatás élménye – szexuálisan izgatta is.)³⁰³ Tehát nem csupán Freud értelmezi Annát (Lisát) saját elmélete és szövegei alapján, hanem Lisa (Anna) is más eseteírásokat alapul véve hozza létre saját (re)konstrukcióját, interpretálja bizonyos tüneteit. Bár sok szempontból megcáfolja Freud szövegét, mégis lényegében a diskurzuson belül maradva teszi ezt, saját magyarázata eltér ugyan Freudétól (amennyiben az ősjelenet és az oedipus-komplexus jelentősége visszaszorul, s helyébe egy, a szexualitással összefüggő kulturális fóbia kerül), de nem tud, vagy nem mer radikálisan új típusú értelmezést alkotni. Sőt, levelét is túl merésznek érzi, s elküldése után álmában megbűnhődik érte (maga a Farkasember – aki egybemosódik egy akkoriban az újságban olvasott tömeggyilkossal, a düsseldorfi rémmel – akarja megölni).

A freudi értelmezési módszer jól látható az esettanulmánynak abban a részében, amikor a pszichológus Anna szövegeit próbálja interpretálni. Először a verset olvassa el, s első reakciója szerint a költemény „pornográf és értelmetlen”, mindössze annyit szűr le belőle, hogy egyfajta alternatív Don Giovanni-átirat, mely nyíltan tanúskodik Anna indulatáttételéről (amennyiben a csábító figurájának szerepét Freud fia veszi fel).³⁰⁴ A novellát olvasva kezdetben nem túlzottan változik a véleménye, „képzeleti inflációról” beszél, ám lassanként rájön, hogy a szövegek kulcsot kínálhatnak Anna lelkivilágának megfejtéséhez. Ezután Freud és Anna fokról-fokra értelmezi az írásokat, nagyjából úgy, ahogy a pszichológus az álmokat interpretálja, vagyis a szöveget a tudattalan ösztönök, vágyak lenyomatának tekinti, melyet bár a szerző bizonyos műveletekkel megmunkált, de helyes módszerrel „lefordítható”, a vers és a novella szereplői, az egyes szimbólumok valós figuráknak és konkrét jelentéseknek feleltethetőek meg. Így a hotel Freud-szerint az anyaméh szimbóluma, s a szállodabeli történések alapja valamifajta preödipális fantáziavilág. A hotel lakói részint konkrét figurák, akikkel Anna

³⁰³ Az orális aktus és a légzési panaszok összekapcsolódásáról a Dóra-esetben számol be Freud. Vö.: Freud, Sigmund: Egy hisztéria-analízis töredéke. Ford.: Lőrincz Zsuzsanna. In: Uő: *A patkányember. Négy klinikai esettanulmány*. Akadémiai, Budapest, 1999. 7-128. (itt: 50-51.)

³⁰⁴ FH. 143.; WH. 104.

Gasteinben találkozott (mint az angol katonatiszt), a lány fiatal korának szereplői (például a japán szobalány) vagy valós alakok a múltból, akik a szövegekben más szerepekbe bújnak (akárcsak Madame R. vagy Anna férje, akik Madame Cottin-ként illetve Vogelként jelennek meg). Később Freud még egy lépéssel tovább megy: a hotelbeli eseményeket, a szexuális aktusok és a természeti katasztrófák kapcsolatát egyetemes jelentéssel látja el, Erósz és Thanatosz küzdelmét véli bennük felfedezni.

Tehát Freud értelmezésében a két szöveg világa egyszerre szolipszista és univerzális. Szolipszisztikus, amennyiben a vers és a novella minden egyes eleme Anna saját lelkivilágára reflektál; és egyetemes, mivel a lány tudattalanját reprezentáló írások az emberiséget irányító ösztöntörekvések kapcsolatát jelenítik meg. Csakhogy a szövegek bizonyos síkjai egyrészt elkerülik Freud figyelmét, másrészt pedig a két mű lényegében a többi fejezettel (vagyis Lisa életének további eseményeivel és az utolsó rész túlvilág-fantáziájával) együtt teljesíti ki jelentését. Mindenek előtt Freud nem veszi figyelembe a vers és a novella képiségének kulturális (elsősorban vallási) konnotációit, melyek a személyes és a freudi egyetemes jelentésen túl más szinten is univerzalizálják az ábrázolt eseményeket. Már a *Prológus*ban olvasható levelében Hans Sachs is felfigyel arra, hogy a fehér hotel a bűnbeesés előtti Paradicsom állapotát idézi, Anna pedig egy helyütt azt állítja, hogy a vers és a napló írásakor az Énekek éneke misztikus képvilága járt a fejében.³⁰⁵ Mindezek nem különösebben befolyásolják Freud interpretációját, pontosabban az „óceáni”, vallásos, paradicsomi állapotot minden különösebb aggály nélkül az anyaméh-fantáziával azonosítja.³⁰⁶

Mint A *fehér hotel*ről írott tanulmányában Mary Joe Hughes kifejti, Lisa szövegeit alapvetően kétféle, egymással összefüggő téma és metaforika jellemzi: a halál és az újjászületés képisége, valamint a bibliai utalások hálózata által képződő keresztény szimbolika.³⁰⁷ A hotelbeli katasztrófák mindig a szexualitáshoz kötődnek, hiszen állandóan akkor történik valamilyen baleset, amikor a fiatal pár szeretkezik. Ám furcsamód a pusztuláshoz egyáltalán nem, vagy csak rövid ideig kapcsolódik a veszteség érzése: a halottakat újabb vendégek követik, s megy minden tovább a maga útján (sőt, a frissen érkező vendégek általában tudomást sem vesznek a korábbi halálesetekről). A hotel világa nem csupán a Paradicsom időtlen boldogságát és az Énekek éneke misztikus-erotikus világát idézi, hanem a Jelenések könyve képiségét is: a hotel

³⁰⁵ Vö.: FH. 18, 152.; WH. 14-15, 111.

³⁰⁶ Maga a szövegek „óceánisága”, melyet Freud kétszer is megjegyez (FH. 144,145; WH. 105.) szintén előfordul a pszichológus valódi tanulmányaiban. A *Rossz közérzet a kultúrában* című esszéjének elején Freud a vallásos hangulatot ugyanezzel a jelzővel illeti, s néhány oldallal később a csecsemőkor primér érzésének későbbi továbbélését látja benne. Vö.: Freud, Sigmund: *Rossz közérzet a kultúrában*. Ford.: Linczeyi Adorján. In: Uő: *Esszék*. Gondolat, Budapest, 1982. 327-405. (itt: 329, 332.)

³⁰⁷ Vö.: Hughes, Mary Joe: *Revelations in The White Hotel*. *Critique. Studies in Contemporary Fiction*. 27. (1985/Fall) 37-50. A regény szimbolikájának elemzésével több tanulmány is megpróbálkozott. Vö. például: Simonds, Peggy Munoz: *The White Hotel: A Sexual Satire*. *Critique. Studies in Contemporary Fiction*. 27. (1985/Fall) 51-63. Wymer, Rowland: *Freud, Jung and the „Myth” of the Psychoanalysis in The White Hotel*. *Mosaic* 22. (1989/1) 55-69.

folyamatos pusztulása, a négy elemre épülő katasztrófák (a vízbefúlás, a szállodatűz, a lavina és a sílift lezuhanása) révén a szövegeket az apokalipszis hangulata lengi körül.³⁰⁸ Ám a halál mindig megújulás is egyben, a holtak hiányát újra és újra feledteti a szerelmesek egymásra találása és a hotel világának állandó boldogsága. Sőt, a szövegek legvégén konkrétan megjelenik a születés motívuma is, méghozzá ismét egy – viszonylag direkt – keresztény utaláson keresztül: egy fiatal pár érkezik a szállodába, mivel minden szoba foglalt, nem kapnak szállást, végül egy raktárhelyiségben húzzák meg magukat, ahol a fiatalasszony világra hozza gyermekét.³⁰⁹

Így a két szöveg egyszerre utal Lisa életére, pszichoanalitikus kezelésére (az említett indulatáttétel valamint a versbeli, közvetlenül Freudhoz intézett kiszólások révén), Erósz és Thanatosz összefonódására valamint Lisa transzcendencia iránti sóvárgására. Mindegyik motívumsor ugyanoda tart: a fiatal lány életének figurái egymás után pusztulnak el, a világ széthullik a szerelmesek körül, ám a vers és a novella végére Erósz győzedelmeskedik Thanatosz felett, a pusztulás a születésnek, a megújulásnak valamint a végső, állandó, időtlen tisztaságnak adja át a helyét. Ezt jól érzékeltetik a novella záró sorai:

„Nem láthatták többé a péket, amint kiveti a hálót a tó közepén. Se a pék kamasz fiát, amint sárkányt röptet. Se az öreg papot, amint nyugszékében olvasgat. Se Madame Cottint, amint összevetet a fiatal, szemtelen pincérfiúval. Ám a hegycsúcsok között hattyúk szálltak a magasban: leereszkedtek a tóra, vagy fölröpültek a vízről. Tolluk olyan fehér volt, hogy mellette valósággal elszürkült a hegycsúcsok vakító fehér hava”.³¹⁰

E két fantáziaszöveget ellenpontozza majd a *Frau Anna G.* fejezet utáni két szakasz, melyekben (főként *A tengerparti üdülőhelyben*) Lisa életének és szövegeinek bizonyos jelenetei, jelképei ismétlődnek. Az ismétlési kényszer jelentőségét már Freud megfigyelte Lisával kapcsolatban, *A gasteini napló* katasztrófáit úgy értelmezte, mint amelyekben a nő folyton újraéli anyja halálát.³¹¹ Ám a regényben nem csupán Lisa fantáziavilágában ismétlődnek bizonyos események, hanem valódi életében is, illetve úgy éli meg életét, hogy bizonyos eseményeket szándékosan újraél, mások pedig véletlenszerűen újratörténnek vele. *A tengerparti üdülőhely* ismétlései azonban Lisa fantáziáihoz képest mindig alacsonyabb szinten jelenítik meg az eseményeket, mintha arról lenne szó, hogy bár a nő állandóan megismétli életének bizonyos történéseit, de a vágy és a valóság sosem férhet össze, a valódi tények mindig aláássák a vágyvilágot.

³⁰⁸ Hughes konkrét passzusokat is felfedezni vél a Jelenések könyvéből. Szerinte a katasztrófa leírások a 8-9. fejezetet idézik. Véleményem szerint a szöveg utalásai nem ennyire direktek, inkább csak hangulatában emlékeztet János apostol könyvére, mint konkrétan. Vö.: Hughes: I. m. 45.

³⁰⁹ FH. 34; 111-112.; WH. 29; 79. Talán szükségtelen mondanom: a jelenet véleményem szerint a betlehemi történetet idézi.

³¹⁰ FH. 113.; WH. 80.

³¹¹ FH. 159-160.; WH. 116-117. Az ismétlési kényszerről: Freud: *A halálösztön és az életösztönök.* 29-39.

Már a fejezet elején némi változtatással megismétlődik a *Don Giovanni* és *A gasteini napló* kezdőjelenete: Lisa a vonaton megismerkedik egy fiatalemberrel, ám míg a korábbiakban ez egy szerelmi kapcsolat kezdetét nyitotta meg, itt csupán egy kósza alkalom, melyből semmi sem lesz. (Egyébként e rész már a versben és a novellában is ismétlésszerkezetű: egy álma íródik át, mely maga is egy korábbi, valós esemény ismétlése.) Akárcsak Lisa szövegei, e fejezet is egy művészi alkotásra épül: míg az előbbiek a *Don Giovannira*, ez az *Anyeginre*: Lisa a mű operaváltozatában Tatjánát énekli, későbbi férje pedig Anyegint, majd pár év múltával a nő Tatjana levelének stílusában fogadja el a férfi házassági ajánlatát. A két mű különbsége jól árulkodik vágy és valóság viszonyáról: míg a *Don Juan* az érzéki erotikus vágy és sóvárgás operája, az *Anyegin* inkább az álmoké, a meg nem valósult, elszalasztott lehetőségeké. Mindez akkor is igaz, ha Lisa itt elfogadja Viktor ajánlatát, hiszen nem szerelemből, inkább beletörődésből teszi, sőt, az az első benyomása a férfiről, hogy „a való életben álmában sem jutna eszébe beleszeretni ebbe az emberbe”,³¹² s az operát énekelve a hajdani pétervári szerelme jár fejében (vagyis régi kapcsolatát idézi újra az *Anyeginben*). Lisa hajdani balesete is megismétlődik, csak hogy most nem ő, hanem Viktor ekkori felesége, Vera szenved el. Vera több „szerepet” vesz fel a fejezetben: a baleset révén Lisával, később pedig Ludmilla Kedrovával (Madame R.-rel) azonosul (terhességekor fűzöt hord, akárcsak Lisa műveinek Madame Cottin-je, s szinte ugyanabban az időben halnak meg mindketten). Visszatér a korábbi szövegek néhány motívuma és szimbóluma is, ám inverzben. Míg a vers és a novella Krisztus születésével ért véget, itt a halott Jézust láthatjuk: Lisa megnézi a torinói leplet, s elveszti hitét, mivel a leplen látható férfi szerinte minden kétséget kizáróan halott. Freudhoz írott levelében pedig Lisa a Farkasemberről azt állítja, hogy „egyfajta Krisztus figura a mi korunk számára”.³¹³ Tehát itt Krisztus már nem a megszülető, megváltó istenség, hanem egy halott ember, illetve egy szenvedő, neurotikus beteg. Lisa korábbi szövegeit záró másik szimbólum, a hatyú is feltűnik újra, ám ha lehet ezt mondani, jelentése még erőteljesebben átalakul, mint Krisztusé. A korábbiakban önmagában valamint mitikus konnotációival együtt (mint Aphrodité állata, vagy az ismert Léda-történet révén) a szépséget, a tisztaságot, a hotel örök boldogságát jelképezte. Itt az egyik jelenetben, egy rendkívül erőteljes képben kerül újra elő: Lisa az újságban Peter Kürten, a düsseldofi rém vallomását olvassa, aki elmondja, hogy

„azért ölt, mert valami leküzdhetetlen vágy gyötörte, hogy vért igyék. Egyik éjszaka olyan hevesen tört rá ez a vágy, hogy – mivel más áldozatot nem talált a kielégítésére – odalopózott egy hatyúhoz, amely ott szunnyadt a tapon, lefejezte, és annak a vérért itta”.³¹⁴

Mint látható, ezekkel az ismétlésekkel vágy és valóság totális ellentétbe kerül, Lisa fantáziavilága s az ebben megnyilvánuló transzcendencia szétrombolódik.

³¹² FH. 189.; WH. 138.

³¹³ FH. 243.; WH. 172.

³¹⁴ FH. 222.; WH. 159. A Kürten-történet egyébként valóságos, a többszörös sorozatgyilkos elfogatása után valóban elmondta a hatóságoknak a hatyú-esetet.

Ám a szöveg ennél tovább megy, hiszen *A hálókocsi* című fejezet holokauszttá ábrázolása még inkább ellentétezi az álmvilágot, s a (történelmi) valóság rettenete mintegy bekebelezi, és a végsőkéig ellehetetleníti azt. Maga a szakasz a regény legproblematisabb része, s Thomas ábrázolásmódja a mű recepciójában heves vitákat váltott ki. Talán megérdemel némi kitérőt e vita áttekintése, mivel e diszkusszió legfőbb kérdése az esemény reprezentációjának lehetőségei és Thomas megoldásának etikai konzekvenciái körül forgott. Nem csupán azért „lóg ki” a regényből a fejezet, mivel sokkal egyértelműbb, realisztikusabb, utalásokkal kevésbé terhelt, mint a korábbi részek, hanem mert a szakasz nagy része gyakorlatilag szó szerinti átvétel Anatolij Kuznyecov: *Babij Jar* című regényéből.³¹⁵ Kuznyecov dokumentumregényének egyik fejezete a kivégzőtelep pusztítását mutatja be, ám nem az egész regény (önéletrajzi) elbeszélője felől, hanem a borzalmak szerencsés túlélője, Dina Pronyicseva nézőpontjából. Dina láthatta azt, amit Kuznyecov nem, s túlélte azt, amibe sok ezer sorstársa belehalt, így a szerző jogosan használhatta fel könyvében tanúvallomását. Sok kritikus és olvasó szerint azonban az, hogy Thomas egy az egyben átveszi Dina elbeszélését, s az egészet Lisa szemszögére vetíti rá, már jóval kevésbé igazolható.

A regény megjelenését követően a *Times Literary Supplement*-ben hosszú levélváltás jelent meg *A fehér hotel*tel és konkrétan ezzel a résszel kapcsolatban. A megszólalók egy része erősen kifogásolta Thomas módszerét. A vitát indító első hozzászólás szövege végi szemrehányó kérdésével megadta a levélváltás hangulatát: „Szabad-e egy fikció szerzőjének olyan témát választania – kérdezte az olvasói levél szerzője, D. A. Kenrick –, mely nem csak egyszerűen saját tapasztalatán túl van, hanem kétségkívül képzeletbeli újra-teremtésének forrásain is?”³¹⁶ Pár héttel később, egy másik levélíró szerint: „Dina Pronyicseva szemtanú volt, valódi személy, e szörnyűségek elszenvedője. A szavak, melyeket Thomas fikcionális hősnője szájába adott, Dina szavai. Egyik írónak sincs erkölcsi joga, hogy egy valódi emberi lény tapasztalatát saját céljaira egy kitalált szereplőhöz kapcsolja, s ezen emberi lény vallomásának szavait felhasználja. Tény és fikció, valóság és valótlanság így nem keverhető össze, mivel így olaj keveredik a vízbe, s az egész erkölcsileg kínos lesz.”³¹⁷ Maga Thomas kétszer is beleszólt a vitába, s már első megszólalásakor igyekezett tisztázni és megvédeni módszerének jogosságát. „Ez az a rész – írta a szerző a fejezettel kapcsolatban –, ahol hősnőm, Lisa Erdman többé már nem Lisa mint egyén, hanem történelmi Lisa – vagyis egy névtelen áldozat. Ezen átmenet – melyre a stílus és a tartalom egyaránt utal – sok olvasót megrendített és felkavart. Az egyéni önkifejezésből Lisa a közös sorsba megy át. Az elbeszélő fikció végtelenül tarka világából egy olyan világba érkezünk, melyben a fikció nem csupán erőteljesen mesterkélt, hanem egyszerűen irreleváns. Az ötödik rész elején a narratív hang nagyrészt szerzői (habár Pronyicseva hangneme közvetíti), mivel itt még van helye a fikciónak, ugyanis Lisa még valódi

³¹⁵ Kuznyecov, Anatolij: *Babij Jar*. Ford.: Baranyai Gyula. Magvető, Budapest, 1968.

³¹⁶ Kenrick, D. A.: *The White Hotel*. *Times Literary Supplement*. 1982. (26th March) 355.

³¹⁷ Tennant, Emma: *The White Hotel*. *Times Literary Supplement*. 1982. (9th April) 412.

személyiség. Ám a gödör felé közeledve egyedisége egyre inkább eltűnik; s fokozatosan egyetlen hang válik alkalmazhatóvá, mely leginkább egy felvevőgép által közvetített hangra hasonlít: vagyis egy olyan hang, aki ott volt, átélte az eseményeket. Tökéletesen egyszerű lett volna, hogy a Kenrickéhez hasonló támadások lehetőségét elkerüljem, méghozzá néhány ál-»képzeletbeli újra-teremtés« segítségével, ám ezzel hibásan jártam volna el. Attól a ponttól, hogy »...és kezdett sötétedni« a szemtanú vallomása az elbeszélés valódi hangja, mivel ez írja le, hogy – az összes áldozat számára – hogyan is történt a dolog. Ezt nem lehetett megváltoztatni. Regényemben a képzelet csak ezelőtt és ezután kaphat helyet. A Kenrick idézte ponton a képzelet kimerül abban a törekvésben, hogy bemutassa, ami elképzelhetetlen és mégis megtörtént.”³¹⁸

Furcsa módon tehát, *A fehér hotel*t övező vitában nem a holokauszttábrázolásának hitelessége kérdőjeleződött meg, hanem annak létjogosultsága, hogy az alapvetően fikatív elbeszélésbe egy tényszerű, autentikus tanúvallomás beemelhető lenne. Maga Thomas azt hangsúlyozza, hogy Lisa sorsának egyetemessé tétele csak azáltal vált lehetségessé, hogy egy valódi túlélő hangja került a regénybe, aki – akárcsak egy kamera – hitelesen közvetíti a valójában megtörtént eseményeket. Persze a dolog messze nem ilyen egyszerű, hiszen Thomas tulajdonképpen nem Dina beszámolóját veszi át, hanem a *Kuznyecov-regény által közvetített* vallomást. Kuznyecov könyve a hitelesség szempontjából önmagában problémás mű, ugyanis eredetileg erősen megcsonkítva, cenzúrázva jelent meg, később a szerző némileg kibővítette és átírta, s e változat angol fordítását használta fel Thomas.³¹⁹ Vagyis az abszolút autenticitás illúzió csupán, ám igazából nem is a valóság itt a fő cél, hanem az, hogy egy kimondhatatlan tapasztalatot nyelviileg közvetítsen, mely azáltal valósulhat meg, hogy egy olyan tanú (többszörösen közvetített) szavait veszi át, aki át- és -ritka kivételként – túlélte az eseményeket.³²⁰

Emellett azonban Thomas nem mindig követi hűségesen Dina (Kuznyecov) szövegét. A kivégzési jelenet elején még Lisa nézőpontjából látjuk az eseményeket és Dinát, majd lassan a két perspektíva egybeesődik, hogy a fejezet legvégén, Lisa halála után egy narrátori hang szólaljon meg, s mondja el a továbbiakat. Bizonyos esetekben Lisa nézőpontja és sorsa eltér Dináétól, némelykor a szerző mondatokat, akár egész jeleneteket iktat közbe, melyek jelentősen átalakítják, s a regény szélesebb kontextusához igazítják az

³¹⁸ Thomas, Donald Michael: *The White Hotel. Times Literary Supplement*. 1982. (2nd April) 383. Második hozzászólásában (mellyel egyben a vitát is lezárja) nagyjából ugyanazt járja körül még egyszer Thomas, ezért szükségtelennek tartom idézni. Vö.: Thomas, Donald Michael: *The White Hotel. Times Literary Supplement*. 1982. (30th April) 487.

³¹⁹ Vö.: Young: I. m. 56.

³²⁰ Hasonlóan értelmezi a szakaszt Lawrence L. Langer is. Szerinte: „A tényeket ismerjük, mivel megtörténtek, a fikciókat csupán elképzeljük. Ám Babij Jar tényei »elképzelhetetlenek« – ez az, amiért az általam fikcionális tényeknek nevezett dolgok ilyen fontos szerepet játszanak a holokauszttá megértésében és az eseményre való reagálásunkban” (kiemelés az eredetiben). Langer, Lawrence L.: *Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature*. In: Randolph L. Braham (ed.): *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*. Columbia University Press, New York, 1990. 117-129. (itt: 121.)

eseményeket. Három példát említenék, véleményem szerint mindegyik döntő jelentőségű az egész szöveg szempontjából. Lisa – Dinával ellentétben – *tudatosan* vállalja halálát, megmenekülhetne, mivel papírai szerint ukrán származású, ám ő, hogy mostohafiával maradhasson, a hangosan bizonygatja zsidó voltát katonáknak. Vagyis Lisa már nem szégyelli zsidóságát (mely – mint korábban említettem – neurózisának egyik lehetséges oka is volt), vállalja a közös sorsot a többiekkel. Pár oldallal később a rabokat a kivégzés helyszínére felé terelik, s levetkőztetik őket.

„Lisa látta – olvashatjuk –, hogy amikor az embereket a nyíláshoz kezdik terelni, mindenki a nemi szervét takargatja a kezével, férfiak és nők egyaránt. (...) Levetkőzés után most ő is odanyomta a kezét, részben a fájdalom miatt, de részben természetes szemérmességéből. Jézust is így temették el.”³²¹

A mondatok a korábbi fejezet torinói epizódját idézik: Lisa a leplet szemlélve ugyanezt a pózt figyeli meg Krisztuson is. A kivégzés-jelenetet elemezve David Cowart megállapítja, hogy ezen utalás révén az áldozatok krisztusivá válnak, s így maga az esemény is szakralizálódik.³²² Azonban, ha tartható, amit korábban elmondtam, akkor inkább az ellenkezője tűnik igaznak: Krisztus figurája már a korábbi fejezetben deszakralizálódott, s itt az ártatlan, értelmetlen áldozatokkal való azonosítás még inkább megszüntet bárminemű transzcendencia lehetőségét.

A harmadik példa talán a legfontosabb, mivel visszafelé magyarázatot ad Lisa életének bizonyos eseményeire és egész betegségére. A golyózápor után (melyet Lisa – mivel még a gyilkos golyók előtt a gödörbe ugrik – túlél) Lisa (Dina) nézőpontjából a narrátor szemszögére vált az elbeszélés, s Lisa halálának történetét olvashatjuk:

„Az egyik SS-katona egy öregasszony fölé hajolt, aki az oldalán feküdt, s akinek a nyakában megcsillant valami. (...) Hátrahúzta a lábát, s csizmájával hatalmasat rúgott az asszony *bal mellébe*. Az asszony hátradőlt a rúgás erejétől, de nem adott ki hangot. A katonát ez még nem győzte meg teljesen, mert ismét meglendítette lábát és belerúgott az asszony *hasába*. Megint nem lehetett mást hallani, mint a csontok ropogását”.³²³

Ezután egy – ha lehet egyáltalán ilyet mondani – még sokkolóbb jelenetben láthatjuk Lisa halálát, amint a katona szuronyával szexuális aktust imitálva kivégzi. A regénynek ez az egyetlen pontja, ami magyarázatot adhat Lisa szervi tüneteinek tulajdonképpeni okára: a katona bal mellét és hasát (petefészkét) rúgja meg. Vagyis a nő fájdalmainak forrása nem a múlt, a gyermekkor (ahogy azt Freud értelmezi), hanem a jövő, a kivégzés, a halál epizódja. Így az ősjelenet funkciója is érvénytelenítődik, pontosabban paradox módon a holokauszttal epizódja válik az ősjelenetté, mely visszamenőleg meghatározza Lisa korábbi életét. A legtöbb kritikus Lisa telepátiás képességeivel magyarázza a jövőbeli

³²¹ FH. 300.; WH. 214.

³²² Cowart, David: Being and Seeming: The White Hotel. *Novel*. 19. (1986/Spring) 216-231. (itt: 227.)

³²³ FH. 306.; WH. 219. – kiemelések tőlem.

tünet jelenségét, ám úgy gondolom, itt ennél jóval többről van szó. A telepátia-magyarázatot támasztaná alá, hogy Lisa verse és novellája Dina megálmodott menekülésével kezdődik, s *A hálókocsi* végén maga az elbeszélő is utal erre az álomra. Ám Lisa tulajdonképpen *nem* Dina menekülését látja előre, hiszen az álombeli nőt a németek utolérlik és kivégzik, csupán az álom bizonyos elemeiben köszön vissza Dina története (konkrétan annak a kisfiúnak a szavait látja előre Lisa, akivel Dina találkozik, s aki megmenti a nő életét). A holokausz-fejezet említett mondata pedig így folytatódik: „... (Lisa) lényének egy része természetesen továbbélt a túlélőkben”.³²⁴ Ez véleményem szerint arra utal, hogy Lisa sorsa itt már konkrétan egyetemessé válik, több szempontból is. Egyrészt a freudi értelmezés alapján lelkivilága az univerzális emberi ösztönöket, szövegeinek kulturális szimbólumai révén pedig a vágyat, a boldogságra és transzcendenciára való törekvést reprezentálja. Zsidósága és ártatlan szenvedése, halála révén pedig a történelmi sors hordozója, ezért válhat az utolsó előtti fejezetben (Dina vallomásának átvételével) minden áldozat és az áldozatiság színekdochéjává. S emiatt lehetséges, hogy életének végpontja, a holokausz olyan mértékben abszurd, minden racionális magyarázatnak ellentmondó esemény, hogy haláljelenete visszamenőleg, a lineáris rendet megbontva írhatja bele magát egész élettörténetébe.³²⁵

A fejezet végén a narrátor már mintegy felülről szemlélve az eseményeket, egészen konkrétan ábrázolja Lisa (és Dina) sorsának egyetemességét, pusztulásuk tragédiáját.

„Az ember lelke távoli ország, megközelíthetetlen és felderíthetetlen. Akik meghaltak, legtöbbször szegények és írástudatlanok voltak. De mindegyikük álmodott álmokat, látott látomásokat, és megélt csodálatos élményeket, még a karon ülő gyermekek is (talán éppen ők a leginkább). (...) Ha Sigmund Freud a világ teremtése óta egyfolytában hallgatta volna az embereket, és jegyzetelt volna, akkor sem tudhatott volna meg mindent még egy kisebb csoportról sem, még egyetlen emberről sem. (...) Dina életben maradt; ő lett az egyetlen túlélő, az egyetlen szavahihető tanúja annak, amit Lisa látott és érzett. Mégis, ami megtörtént, harmincezerszer történt meg; mindig egyformán és mindig másképpen. És persze az élők soha nem beszélhetnek a halottak helyett. A harmincezerből negyedmillió lett. Negyedmillió fehér hotel Babij Jarban. (Mindegyikben volt egy Vogel, egy Madame Cottin, egy pap, egy prostituált, egy nászutas pár, egy katona-költő, egy pék, egy főszakács, egy cigányzenekar.)”³²⁶

Ha regény itt érne véget, hatása mindenképp katartikus lenne, ám egy meglehetősen hagyományos tragikus narratívumot alkotna. De van még egy legutolsó fejezet is, mely akár az eddigi részek, más megvilágításba helyezi az előzőeket, s szétbomlasztja a korábbi szakasz által megképzett elbeszélést. A

³²⁴ FH. 308.; WH. 220.

³²⁵ Maga a holokausz-jelenet Lisa fájdalomán túl más motívumok szintjén is visszavisszatér a regényben. Ilyen például a korábban említett Jung-történet, a lápban eltemetett hullák epizódja valamint Kürten, a düsseldorfi rém esete is, aki a valóságban, gyilkosságai során hasonló szörnyűségeket követett el, mint a regénybeli katona (konkrét analógiára, a szuronnal – Kürten esetében késsel – való megerőszakolásra gondolok).

³²⁶ FH. 307-310.; WH. 220-221. „Az ember lelke távoli ország” Hérakleitosz mondása, melyet a regényben egyik levelében Freud idéz. Vö.: FH. 247.; WH. 174.

tábor túlvilág-látomását a regény recepciójában ismét csak különbözőképpen értelmezték és értékelték. Legtöbbször visszásnak érezték, hogy a holokauszt-fejezet borzalmainak leírása után Thomas egy keresztény üdvtörténeti elbeszélésbe helyezi át Lisa sorsát, s ezzel a regény egészét a hamis és hiteltelen optimizmus lengi körül. Alvin H. Rosenfeld egyenesen következetlennek nevezte a szöveg végkifejletét, mivel szerinte az utolsó fejezet túlszúfolt keresztény szimbolikája (az Énekek énekére való többszörös utalásoktól a tipikus újszövetségi helyszínéig) zavaróan hat a korábbiakhoz képest, mintha Thomas valamiféle „kompenzációra” törekedne, s a túlvilági boldogság ábrázolásával a történelmi rettenetet próbálná ellensúlyozni.³²⁷ Kétségtelen, hogy a korábbi fejezet tragikumára után ilyen zárlatot adni Lisa történetének első pillantásra merész vállalkozásnak tűnik, hiszen ha a holokauszt és a halál nem az elbeszélés végpontját képezi, hanem csak egy köztes, átmeneti állapot az örök boldogság felé (melyet a két fejezetcím is jelez: *A hálókocsi* után jön *A tábor*), akkor a túlvilág visszafelé legitimálja a tömeggyilkosságot, egy magasabb, teleologikus (isteni) szemszögből értelmet ad neki.

A fejezet egyes szakaszai egyértelműen az Énekek énekét idézik: kétszer konkrét részletek kerülnek át a bibliai könyvből, egyszer pedig Lisa „új neve”, Sáron rózsája utal az ószövetségi szövegre.³²⁸ Mint korábban már szó volt róla, az Énekek éneke képisége Lisa műveiben is kiemelt szerepet kap, s míg a versben és a novellában a bibliai motívumok révén az erotika szakralizálódik, itt éppen fordítva: a szakralitás erotizálódik, illetve a területek mindkét részénél elválaszthatatlanul közel kerülnek egymáshoz. Az Énekek éneke – mint egyes értelmezői állítják – erotikumával éppen az ártatlanság paradicsomi állapotát idézi,³²⁹ s így a regény zárlatának túlvilágképe lényegében Lisa vágyfantáziáihoz hasonlóan épül fel: a testiség, az ártatlanság és a transzcendencia elválaszthatatlanul egymáshoz kapcsolódik. Csakhogy van egy radikális különbség a vers és a novella, valamint *A tábor* transzcendencia értelmezése között. Míg a korábbiakban a tiszta vágy és a transzcendencia *lehetősége* reprezentálódott, itt a transzcendencia inkább már csak *ironikusan* nyilvánul meg. Bár a fejezet a túlvilágon játszódik, ám ez *nem* az örök boldogság vidéke, a szereplők csupán folytatják korábbi életüket, testi és lelki szenvedéseiket ide is magukkal hurcolják. Lisa fájdalmai itt is megvannak, anyja arcán hordozza a hajdani szállodatűz égési sebeit, Freud beteg, szenvedő öregemberként tűnik fel, sőt, az egyik jelenetben még Kürten, a düsseldorfi rém is megjelenik. Ha a korábbi fejezetek egymásra rakódása egy olyan történetkompozíciót alkotott, ahol a vágy és a valóság nem férhetett össze, ez még inkább igaz a végére: a holokauszt-szakasz után visszatérhet a vágy, ám ez

³²⁷ Vö.: Rosenfeld, Alvin H.: I. m.

³²⁸ Vö. az idézetek: FH. 319.; WH. 228. („Tengernyi víz sem olthatja el a szerelmet...”) – Én 8/7 (Az általam használt fordításban: „Sok víz sem olthatja el a szerelmet...”); FH. 322.; WH. 230. („Kelj fel én mátkám, én szépem, és jöszte...”) – Én. 2/10-14. („Kelj föl kedvesem, szépségem, jöjj már...” – A regény eredetijében az idézetek a King James-féle Authorized Version-ból származnak.) Sáron rózsája: FH. 333.; WH. 239. – Én. 2/1.

³²⁹ Az *Énekek énekét* a *Teremtés könyve* felől olvasva így értelmezi Paul Ricoeur. Vö.: Ricoeur, Paul: A nászmetafora. Ford.: Enyedi Jenő. In: Ricoeur, Paul – Lacoucqque, André: *Bibliai gondolkodás*. Európa, Budapest, 2003. 519-578.

már nem vehető komolyan, a halottak életre kelhetnek ugyan, de a boldogság, a tiszta ártatlanság már a fantáziavilágban sem lehetséges többé. Igaz ez azokra a részekre is, ahol az elbeszélő vagy valamelyik szereplő kézzelfoghatóan valamiféle keresztény felhangú „mondanivalót” fogalmaz meg. Lisa anyjával való találkozása végén a következő, már-már zavaróan konkrétan ható szavakat mondja: „...azt hiszem, hogy ahol van szeretet és szerelem, bármiféle is, ott van remény a megváltásra”.³³⁰ Alvin H. Rosenfeld említett tanulmányában e mondatot szentenciózusnak tartja, s szerinte egyáltalán nem következik a korábbi részekből, főleg nem a Babij Jar epizódból.³³¹ Ez mindenképpen így van, ám ha a mondatot kontextusával együtt olvassuk, értelme némiképp átalakul, ugyanis közvetlenül utána így folytatódik a szöveg:

„Egy kép derengett fel ekkor a szeme előtt, egy szurony képe, ahogy megvillan két szétfeszített comb fölött, és gyorsan helyesbítette, amit mondott: – Ahol van szeretet a szívben”.³³²

Vagyis a szentencia azonnal ellentéteződik egy (valós) emlékkel, s Lisa helyesbítése már inkább csak az egész kijelentés ironikusságát emelheti ki.

A regény legvégén, mindezt kiemelő a táborban újabb bevándorlók, valószínűleg a holokauszt áldozatai jelennek meg.

„Ezrével várakoztak a bevándorlók nyomorúságos fadobozaik mellett ácsorogva, batyuba kötött rongyaikat szorongatva. Nem szomorúnak látszottak, hanem egykedvűnek, nem soványnak, hanem csontvázszerűnek, nem dühösnek, hanem türelmesnek.”³³³

A Babij Jar-i „negyedmillió fehér hotel” hajdani lakói megérkeznek a túlvilági táborba, s Lisa újra szembesül a boldogságvágy lehetetlenségével.³³⁴ Itt, a regény végkifejleténél jelenik meg a remény és a megváltás egyetlen (fikcionális) lehetősége: Lisa fájdalmai akkor szűnnek meg, amikor már a túlvilágon szembesül múltjával, megbocsát anyjának és apjának, s megpróbál a többi áldozatnak ápolónőként segíteni. A regény utolsó mondata szerint Lisa fenyőfaillatot érez, mely boldoggá teszi. A fenyőfa a fehér hotelét idézi: a novellában többször olvasható, hogy a szállodát fenyők szegélyezik. Vagyis a regény legvégén ismét találkozunk vágy és valóság, Lisa a túlvilágon megérti életét, megtalálja boldogságát, ám ez a befogadóban nem kelt pozitív végkicsengést, nem válik kompenzációvá, hiszen tudjuk, hogy a nő negyedmillió sorstársával együtt tragikusan és értelmetlenül elpusztult, s vágyai, fantáziái ott nyugszanak a többiekkel együtt, elfelejtve, mert

„Senki nem gondolt azonban arra, hogy emlékművet állítson a szakadék mellett. Betemették, lebetonozták, és egy országutat, egy televíziós székházat és egy

³³⁰ FH. 331.; WH. 237.

³³¹ Vö.: Rosenfeld: I. m. 7.

³³² FH. 331.; WH. 237.

³³³ FH. 333-334.; WH. 239.

³³⁴ „Miért van ez így, Richard? – kérdezi Lisa a hadnagytól – Arra születünk, hogy boldogok legyünk és élvezzük az életet. Mi történik itt?” FH. 334.; WH. 239.

sokemeletes lakóházat építettek föléje. A holttesteket az idők folyamán tehát betemették, elégették, vízzel elárasztották, és acél alá ismét eltemették.”³³⁵

Ha épült Babij Jar-emlékmű akkor maga a regény ilyen: mű mely emlékezésre szólít, mely megpróbálja egyetlen fikcionális életen keresztül ábrázolni azon névtelen sokak sorsát, vágyait, történetét, akik annak idején nem juthattak szóhoz.

³³⁵ FH. 311.; WH. 222.

6 A TÖRTÉNETTELENSÉG TÖRTÉNETISÉGE. MÁRTON LÁSZLÓ: ÁRNYAS FŐUTCA

„Az írásmű, amelynek a szerző azt a címet adta, hogy »Árnyas főutca«, a legszűkebb értelmiségi rétegnek szóló olvasmány. Vagy inkább annak sem szól, mert olvasmányának aligha nevezhető. Miféle olvasmány ez a sok összekuszált, kiforgatott »élménybeszámoló«, aminek még az ellenkezője sem igaz? (...) Hát így kell bemutatni mártírjaink hiteles történetét, a százezrek vértanúságához vezető út gyötrelmes állomásait? Lehet, hogy a stílusficamok és az »írásmű« egyéb csalafintaságai megfelelnek egy szűk budapesti értelmiségi kör, egy belvárosi elit réteg elvárásainak, de a »normális« átlagolvasó nem tud ezzel a humorizálással, a valóságnak ezzel a jobbra-balra ferdítgetésével mit kezdeni. A szerző változtathat a valóságon, szíve joga, de csak annyiban, amennyiben ettől a valóság még valóságosabb lesz!”

Ezek a szemrehányó mondatok nem Márton László: *Árnyas főutca* című művének valamelyik kritikájából valók, hanem magából a regényből: a szöveg vége felé a „történet őrangyalává” avanszált egyik szereplő, Róth Aranka veti az elbeszélő szemére a fenti vádakát.³³⁶ A könyv néhány képzeletbeli fénykép segítségével egy észak-magyarországi, többségében zsidók lakta kisváros (illetve városi rangú nagyközség) harmincas évek végi – negyvenes évek eleji életét, a polgárok mindennapjait mutatja be, s bár konkrétan nem szerepel benne a holokauszt eseménye, de a regényben lényegében mindvégig egyfajta háttérként, a történésekre sötét árnyékot vetve van jelen. A számonkérést, miszerint az eseményeket az elbeszélő nem a megfelelő módon és hangnemben mutatja be, a történetnek ezen a pontján persze már nem lehet igazán komolyan venni, az idézett szöveg iróniája azonban több, a regény témájából adódó lehetséges problémára is utalhat. Egyrészt a műben reprezentált történelmi tragédiával (vagyis a magyar holokauszttal, illetve az esemény bekövetkeztéhez vezető történések ábrázolásával) való helytelen számvetésre, s ebből adódóan a téma hagyományostól eltérő megjelenítésével kapcsolatban gyakorta felhangzó esztétikai-etikai értékítéletre: vagyis hogy a holokausztról való beszéd bevett formáival szembeeső reprezentáció szükségképpen az áldozatok emlékének megcsúfolása, kegyeletsértés. Másrészt, a reprezentációs hagyománnyal való

³³⁶ Márton László: *Árnyas főutca*. Jelenkor, Pécs, 1999. 132-133. (a továbbiakban: *Főutca*)

szakítással szembeni illetén kritika a tradíció bevett poétikája és egy mostanában (mondjuk nagyjából az utóbbi húsz évben) a hazai irodalomban kialakult írásmód közötti feszültség meglétét (vagy legalábbis potenciális lehetőségét) is jelzi. Márton recepciójában gyakorlatilag az író színre lépésétől fogva a kritikusok többségének egyik legfőbb alaptétele, hogy az író szövegei explicit módon utalnak valóság és fikció elválaszthatatlanságára, ellenállnak egy olyan, a szerző pályájának indulásakor még bevettnek mondható, hagyományos „miméziselvű” olvasási stratégiának, mely az irodalmi szövegek működésmódját a (társadalmi) valóság problémátlan leképezésében látta. Mint Szirák Péter Márton első korszakának befogadástörténetével kapcsolatban megállapítja: „A Márton-recepció egyik legfontosabb kérdése továbbra is az marad, hogy az olvasó mennyiben felel meg a szöveg azon igényének, hogy a fikció és a realitás közötti különbségtétel az interpretáció »centrumából« kerüljön ki. Mert ezen a távlaton múlik a »valóságvesztés« helyére lépő nyelvi imagináció megtapasztalásának értékelése”.³³⁷ Márton második – a *Nagyratör*ovel kezdődő s (egyelőre) a *Testvériség*-trilógiáig húzódó – korszakának elemzésénél pedig a kritika leggyakoribb vizsgálódási irányai a történelmi témákkal kapcsolatos történeti konstrukció megképződését, illetve a regényhagyománnyal való önreflexív számvetést érintik.³³⁸ Ha ugyanezeket az elemzési szempontokat és olvasásmódot az *Árnyas fűtcá*val kapcsolatban is legitimnek tartjuk, akkor a fent idézett, regényen belüli ironikus számonkérés utalhat az azzal szembeni radikális kételyre, hogy a „valóságvesztés” minden esetben megengedhető volna. (Magyarul: lehet mondjuk fikcionalizálni egy 17. századi gubeni kelmefestő kivégzésének történetét, sőt, akár még a 17. század végének magyarországi eseményeit is, de a 20. század negyvenes éveit és a

³³⁷ Szirák Péter: Nyelv és képzelet. (A Márton-olvasás) In: Uő.: *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*. Csokonai, Debrecen, 1998. 116-120. (itt: 117.) Hasonló gondolatokat fogalmaz meg az első korszak „főművével”, az *Átkelés az üvegemmel* kapcsolatban H. Nagy Péter is, mely talán nem csak erre a regényre igaz, hanem a korábbiakra is, illetve a mártoni poétikával kapcsolatban tipikus attitűdnek tekinthető: „A nyelvi térben a valóság elveszti közvetlen vonatkozási rendszerét – állítja H. Nagy –, fikciónak minősül, csak a mű által van jelen, s mivel a műbeli és a művön kívüli valóság nem esik egybe – a kettő összevetése valóban »nevetséges torzképet mutat«”. H. Nagy Péter: Egy tér-regény történeti horizontjai. Vázlatpontok az *Átkelés* értelmezéséhez. In: Balassa Péter (szerk.): *Üvegezés. Műhelytanulmányok Márton László Átkelés az üvegem című regényéről*. JAK-Pesti Szalon, Budapest, 1994. 97-110. (itt: 102.)

³³⁸ Már a *Nagyratör*ő, de főként a *Jacob Wunschwitz igaz története* óta a művek elemzése gyakorta történetfilozófiai tézisekből, illetve a modern történelemelmélet főbb teoretikusainak nézeteiből indul ki. Vö. például a *Nagyratör*őről: H. Nagy Péter: Szerepek újraosztása. In: Uő.: *Kánonok interakciója*. FISz Könyvek, Budapest, 1999. 87-97. (különösen: 88-91.); a *Jacob Wunschwitz*ről: Lányi Dániel: kleist/márton/regényt/ír. *Holmi* 1998/8. 1028-1036. Rácz I. Péter: A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban. Márton László, Láng Zsolt, Háy János és Darvasi László regényei. *Prae* 2000/1-2. 117-156. (különösen: 124-131.) Thomka Beáta: Jakob Wunschwitz igaz története. In: Uő.: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Kijarat, Budapest, 2001. 123-128. Mártonnak a (történelmi) regényhagyományhoz való viszonyulásához sajátos módon az egyik legfőbb referenciául éppen a szerző egy teoretikus szövege szolgál: Márton László: A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben. (Két példa) In: Uő.: *Az áhítatos ember gép*. Jelenkor, Pécs, 1999. 235-266.

magyar holokausztot már jóval kevésbé – amennyiben lehetséges egyáltalán, ez sokkal szűkebb határok között tehető csak meg.)

Emellett, némiképp visszavetített értelmezéssel, a szemrehányás a regény születési körülményeire is vonatkozatható. Mint Márton egy interjúbán az *Árnyas fűtca* keletkezésével kapcsolatban elmondta, eredetileg két idős, holokauszt-túlélő hölgy kérte fel, hogy elbeszéléseik valamint az általuk megmutatott korabeli fényképek alapján írja meg történetüket. A kéziratot olvasva azonban a két nő felháborodott, és nem járultak hozzá, hogy a szöveg a fényképekkel együtt, nevüket említve jelenhessen meg. Egyikőjük azt kifogásolta, hogy a szerző túl sötét színekkel festi meg az ábrázolt észak-magyarországi kisváros életét, a másik szerint pedig, erről a témáról így nem lehet beszélni, a könyv kigúnyolja az ártatlan áldozatok emlékét. Ezután Márton az elbeszélést valamelyest átírta, s végül regényként – fikcióként – jelentette meg.³³⁹

A helyzetet azonban kissé bonyolultabbá teszi, hogy a regényben éppen Róth Aranka fogalmazza meg ezt a vádat, akit a műben sokszor hangoztatott elbeszélői önkény tett meg a „történet őrangyalává”. Másrészt, közvetlenül ezután következik a regény zárójelenete, a purim-ünnepség, melyben a konvencionális ábrázolásmódtól való eltérés már-már a végletekig fajul, groteszkké, sőt, szinte morbiddá válik a történet. (A jelenet funkciójára a későbbiekben bővebben visszatérek.) Jómagam – némi „elemzői önkénnyel” – a fent idézett rész egyetlen mondatából indulnék ki, s ebből szeretném értelmezésemet kibontani. E mondat kiválasztása azonban mégsem annyira öncélú (vagy legalábbis talán indokoltnak tűnhet), amennyiben az idézett rész „tételkérdése”, az elbeszélés ábrázolásmódjával kapcsolatban felhangzó legalapvetőbb szemrehányás.

„Hát így kell bemutatni mártírjaink hiteles történetét – kérdezi Róth Aranka –, a százazrek vértanúságához vezető út gyötrelmes állomásait?”

Ez a meglehetősen erős mondat olyan szavakat használ, melyek árulkodnak prekonceptióiról és a beszélő holokauszt-értelmezéséről. Mindenek előtt a „mártír” és „vértanú” szavak figyelemre méltóak. A két szó szinonim és ugyanazt a konnotációt hordozza. A mártír ártatlan áldozat, akit igazságtalanul pusztítanak el, de több is ennél: pusztulásával valamilyen eszme érvényességét reprezentálja, egy olyan eszméét, melyért (legalábbis az áldozat szerint) még a halált is érdemes vállalni. (Az ókeresztény mártíroktól az aradi vértanúkon át ’56 mártírjaiig hosszan lehetne sorolni a történelmi-kulturális példákat.) Vagyis a vértanú – ahogy a szó maga is mutatja – *vérével* (halálával) *tanúsítja* egy eszme iránti hűségét. Ha az idézett mondat utolsó szavát egy idegen, de a magyar nyelvben meghonosodott szinonimájára cseréljük, a mártírium nyíltan olyan konnotációt vesz fel, melyet kultúránkban alapvetően mindig is hordozott. Hangozzék így a mondat vége: „...a százazrek vértanúságához vezető út gyötrelmes *stációit*”! Azt hiszem, nem igényel különösebb magyarázatot, mire

³³⁹ „A lovak kihaltak” Márton Lászlóval beszélget Nagy Boglárka. *Jelenkor* 2001/12. 1290-1303. (itt: 1296-1297.)

akarok utalni ezzel a szócserevel: a krisztusi szenvedéstörténetre, illetve Jézusra, az európai kultúrkör archetipikus vértanújára. Persze felmerülhet a kétely, hogy a zsidó vallású Róth Aranka aligha utalhat egy keresztény kulturális narratívumra. Ám azt hiszem, itt nem feltétlenül explicit célzásról van szó, csupán a nyelvben az adott szavakhoz óhatatlanul kapcsolódó előfeltevésekről, melyek a mondat értelmét a befogadó számára meghatározzák.³⁴⁰

A regényben konkrét utalás is történik egy, a magyar kultúrában kiemelkedő fontosságú mártír-archetipusra (mely értelmezésében és legendájában elválaszthatatlan az előbb elmondottaktól), Petőfi Sándorra. A kisvárosban a *Szentháromság* Patika falán ott függ Madarász Viktor patetikus képe, mely a költő halálát ábrázolja. A kép afféle klasszikus populáris mártírábrázolás: Petőfi a segesvári csatateren utolsó erejével, vérével írja a porba a „szent ígét”: HAZÁM.³⁴¹ Petőfi életéből és halálából a magyar kultúrában egyértelműen egy olyan hazafias identitásképző narratívum konstruálódott, melyben a költő a haza oltárán feláldozott, a nemzeti eszméért életét adó vértanú szerepét vette fel.³⁴² A mártírium szempontjából különösen jelentős, szimbolikus értéket hordoznak a vértanú utolsó szavai, hiszen általában ezek kinyilvánítják az általa képviselt meggyőződést, és a következő nemzedék számára példát mutatnak. A Madarász-képen jól megmutatkozik ez, a regény pedig többször is ironikusan rájátszik az utolsó szó szimbolikusságára: a szövegben hét alkalommal kerül szóba Petőfi utolsó verse, de sosem a *valódi* utolsó költemény, a meglehetősen pesszimista hangvételű *Szörnyű idő*, hanem hét másik alkotás, mindig az, ami az adott kontextusba éppen beleillik.³⁴³

A regény szemléletmódja azonban azt sugallja, hogy a holokauszt során elpusztult magyar állampolgárok *nem* mártírok, hiszen nem egy eszmét legitimálva áldozták fel életüket, hanem egy embertelen, gyilkos eszme *miatt*

³⁴⁰ A történetben egyébként éppen Róth Aranka az, aki elsajátít bizonyos korabeli keresztény kulturális elemeket. Vö.: hittanórára jár, és fejből tudja a Dicsőséges Rózsafüzért (*Főutca.* 30.); iskolai feleletkor a helyzet iróniáját észre sem véve lelkesen ecseteli a *Bánk bán* „eszmei mondanivalóját”, a „kártékony idegenek” veszélyeit (*Főutca.* 50.). Másrészt, ha eltekintünk a keresztény krisztusi áldozat értelmezéstől, a mártírium üdvtörténetisége zsidó kontextusban is érvényes marad. A holokauszt áldozatainak és vértanúságuknak üdvtörténeti kontextusba helyezése jellemző például James E. Young szerint a jeruzsálemi Yad Vashem holokauszt-emlékmű és -kiállítás narratívumára. Vö.: Young, James E.: *Memory and Monument*. In: Hartman, Geoffrey H.: *Bitburg in Moral and Political Perspective*. Indiana University Press, Bloomington, 1986. 103-113. Sőt, mint egyik tanulmányában Komoróczy Géza írja, a holokauszt és a krisztusi szenvedéstörténet összekapcsolása gyakori teológiai párhuzam, ugyanis „zsidó és keresztény theológusok egyaránt beszélnek arról, jóllehet más-más megfontolások alapján, hogy a zsidók ártatlan meggyilkolása valójában kivégzés volt, (új) Golgotha, mint »a koponyák hegye« a római kori Jeruzsálemben”. Komoróczy Géza: *Holocaust*. In: Uő.: *Holocaust. A pernye beleég a bőrünkbe*. Osiris, Budapest, 2000. 9-59. (itt: 11.)

³⁴¹ *Főutca.* 22-23.

³⁴² A Petőfi költészetével és élettörténetével kapcsolatos kultikus beszéd kialakulásáról és működéséről lásd: Margócsy István: A Petőfi-kultusz határtalanságáról. In: Takáts József (szerk.): *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*. Kijarat, Budapest, 2003. 135-152.

³⁴³ Vö.: *Főutca.* 22.: *Trombita harsog* (itt a narrátor meg is jegyzi, hogy valójában a költő utolsó verse a *Szörnyű idő*); 41.: *Szabadság, szerelem*; 52.: *Tisza*; 97.: *Arany Lacinak*; 97.: *Nemzeti dal*; 106.: *Magyar nemes*; 140.: *Szeptember végén*.

kellett meghalniuk.³⁴⁴ Ezt jól mutatja a szöveg Madarász-képpel kapcsolatos gyilkos iróniája. Az egyik szereplő, Gőz Pista, a festményt nézve meglehetősen profán gondolatokat fogalmaz meg magában (pontosabban az elbeszélő fogalmaztatja meg vele):

„...mire lehet felírni a szent ígét, ha nincs kéznél szikla? Ha egy poros országút szélén kell hősi halált halni, vagy egy homokbányában, vagy egy szögesdróttal körülfűzött mezőn, télvégi sárban? (...) És ha nem lehet ésszerűen gazdálkodni a kiömlő vérről, mert a seb nem az erre legalkalmasabb testtájékon helyezkedik el, például a nyakszirten egy kis kerek lyuk, akkor miképpen lehet a kéznél nem levő sima sziklafelületre fölfesteni az egy-két betűvel meghosszabbított szent ígét: HAZÁTOK? Vagy még inkább: HAZÁJUK?”³⁴⁵

Vagyis egy zsidó származású magyar áldozatnak már arra sincs lehetősége, hogy a klasszikus vértanúi szerepet felvegye, nem halhat hősi halált, sőt, identitásának nem is képezheti részét magyarsága – vagy inkább fogalmazzunk így: a korszak ideológiája kirekeszti a nemzetből, erőszakosan elveszi tőle a magyarsághoz tartozás esélyét. Emellett, talán nem belemagyarázás, ha a fenti sorokból egy másik magyar költőre való utalást is kiolvasni vélünk: a poros országút és a tarkólövés Radnóti Miklósról is vonatkozhat, akinek halálához egyértelműen nem a *mártír*, hanem az *áldozat* narratívuma kapcsolódik. (Radnóti egyébként egy helyütt konkrétan meg is említi az elbeszélő.)³⁴⁶

A „vértanúsághoz vezető út” szövszerkezet még egy olyan – a passióval összekapcsolható – mellékjelentést is hordoz, melyből (illetve tagadásából) a regény történelemkoncepciójára nézve is következtetések vonhatók le. Egy eseményhez vezető útról beszélni annyit jelent, mint feltételezni, hogy a dolog megtörténte koherens, ok-okozati elven alapuló elbeszélésbe illeszthető, s ez a (helyes) narratívum egyszersmind magyarázattal szolgál az esemény bekövetkeztére.³⁴⁷ Ez ebben az esetben nem csupán azért lehetetlen, mert az áldozatok nem voltak vértanúk, hanem azért is, mivel a műben erőteljesen megkérdőjeleződik egy ilyen történet legitimitása. A narrátor már a szöveg legelején a következő – első pillantásra elég bizarrul hangzó – állítást teszi:

³⁴⁴ Mint a szöveg elején az elbeszélő megjegyzi: „...sohasem lehet megszabadulni azoknak az áldozatoknak az árnyaitól, akik nem hoztak áldozatot, de még csak feláldozva sem lettek, hanem bűncselekményeknek estek áldozatul”. *Főutca*. 7. Márton egy korábbi, a zsidóság sorskérdéseit boncolgató hosszú esszéjében még nyíltabban fogalmazza meg ezt a tézist: „Az mondják: a náci zsidóüldözés áldozatai mártírok voltak. Ez nem igaz. Ez tévedés, ez ámtás – ez hazugság. Bárcsak mártírok lettek volna! Ezerszer jaj nekik, hogy még csak mártírok sem voltak!”. Márton László: *Kiválasztottak és elvegyűlők. Töprengés a sorsról, amely nem közösség*. Magvető, Budapest, 1989. 68.

³⁴⁵ *Főutca*. 23-24.

³⁴⁶ *Főutca*. 28.: „A havazást meg a jégesőt is Hatvani báró cukorgyárában állítják elő, ahol majd a répafőző kondérok tisztításával hosszú időt fog tölteni, félbeszakítva Shakespeare vígjátékainak fordítását, Radnóti Miklós költő”.

³⁴⁷ Az elbeszélésről mint a (történelmi) magyarázat adekvát módszeréről lásd: Danto, Arthur C.: A narratívák szerepe a történeti magyarázatban. Ford.: Marno Dávid. In: KISANTAL Tamás (szerk.): I. m. 61-83.

„...azokkal értünk egyet, akik szerint az embermilliókat árnyakká változtató bűncselekmények nem történtek meg”.³⁴⁸

A mondat rendkívül erős, s így a szöveggörnyezetből kiragadva akár még revizionistának is tűnhet, ám az utána következő sorok radikálisan felülírják az ilyen értelmezés-lehetőséget.

„Nem mintha nem mentek volna végbe – állítja az elbeszélő –, ellenkezőleg: minél inkább végbementek, minél inkább elkövették őket elkövetőik, annál kevésbé történtek meg, mivel banalitásaikkal együtt sem értelmezhetőek az emberi történes keretei között.”³⁴⁹

Balassa Péter a regényről írott kritikájában a fent idézett mondatot Hayden White nevezetes holokauszt-tanulmányának gondolatmenetével, s az abban megfogalmazott „modern esemény” ábrázolási problémájának kérdésével rokonítja.³⁵⁰ De nem csupán White reprezentációs-etikai kérdésfeltevésével hozható kapcsolatba az elbeszélői állítás, hanem akár még a holokauszt történetfilozófiai elemzéseinek azzal a bevezető fejezetben ismertetett nézettel is, miszerint az esemény totális egyediségében és összehasonlíthatatlanságában kilóg a történelemből. A regény következő mondatai azonban mindkét interpretációs lehetőséget cáfolják:

„Évszázadunkban, amelynek során a számottevő cselekmények kizárólag bűncselekmények voltak, és még ezekben is igen gyorsan, alig néhány emberöltő alatt elsorvad az egyéni elhatározás szerepe, évszázadunkban arról tanúskodnak a történetek, hogy egészében véve nem történik semmi, és ami sem egészében, sem részleteiben nem történt meg, arról nem kívánható, hogy még inkább meg nem történt legyen”.³⁵¹

A szakasz értelmezéséhez véleményem szerint a „történik” ige és a belőle képzett főnevek (történés, történet, történelem) sajátos, narratológiai interpretációjából célszerű kiindulni. Amennyiben valaminek a megtörténtéről beszélünk, egyszersmind előfeltételezzük, hogy az adott dolog esemény-természetű: vagyis nem csupán egy szimpla történés (tény, adottság), hanem olyasvalami, amit előzményei és következményei szempontjából már egy utólagos perspektívából tettünk bele egy sorozatba, s ezen (esemény)sor összefüggésében kiemeltük, értelemmel, jelentőséggel ruháztuk fel. Vagyis ha egy esemény megtörténtéről van szó, e megtörténtség azt jelenti, hogy egy történetbe belehelyezhető, pontosabban már bele is helyeződött. Mint egy tanulmányában az esemény fogalmát elemezve Louis O. Mink megállapítja: „Az »események« (...) nem nyersanyagok, melyből az elbeszélés létrejön, inkább egy elbeszélésből absztrahálódnak. Egy esemény tarthat öt másodpercig vagy akár öt hónapig is, de mindkétszer egyetlen vagy több eseményt is

³⁴⁸ *Főutca*. 9.

³⁴⁹ Uo.

³⁵⁰ Balassa Péter: A leírhatatlan pillantás. Márton László: Árnyas főutca. *Alföld* 2000/10. 89-95. (itt: 92.) A White-szöveg más recenziókban is az elemzés fő kiindulópontjául szolgál. Vö.: Utasi Csilla: Árnyak utcája. Márton László: Árnyas főutca. *Jelenkor* 2001/12. 1004-1009.

³⁵¹ *Főutca*. 9.

alkothat, s ez nem az »esemény« meghatározásán múlik, hanem azon az adott narratív konstrukción, mely az eset megfelelő leírását létrehozza”.³⁵² Tehát egy esemény megtörténtének állítása előfeltételezi az azt magába foglaló narratívum létrejöttét is.

A Márton-mondat magyarázatához kicsit tovább kell még lépünk: mint Arisztotelész (és a görög filozófus gondolataiból kiindulva Ricoeur) kimutatta, a történet (műthosz) alapvető eleme a cselekmény, mely (emberi) cselekedetek utánzása. A cselekményt emberi cselekvők hozzák létre, vagyis a történet lényege a cselekvés (praxis).³⁵³ Lehetségesek ugyan olyan történetek, melyekben nem az emberi cselekvők intencionált cselekvései dominánsak, ám struktúrájukban ezek is ugyanígy működnek: ha az egyéni szintnél magasabb (társadalmi, világtörténelmi stb.) régiókra helyeződik a hangsúly, akkor is cselekvő elemek mozgása képezi a történet lényegét.³⁵⁴ Eszerint (történelmi) eseményről annyiban lehet szó, amennyiben az esemény alapelemeiben intencionált cselekvésekből áll, vagy hatásában ilyeneket idéz elő. Ha a fent idézett mondatot némi változtatással, bizonyos szavak helyére zárójelben szinonimákat téve megismételjük, talán világos lesz, miért volt szükség e rövid narratológiai kitérőre: „Évszázadunkban, amelynek során a számottevő cselekmények (történetek) kizárólag bűncselekmények (bűntettek) voltak, és még ezekben is igen gyorsan, alig néhány emberöltő alatt elsorvadt az egyéni elhatározás (intenció) szerepe, évszázadunkban arról tanúskodnak a történetek, hogy egészében véve nem történik semmi”. Vagyis mintha arról lenne szó, hogy a dolgok azért nem történtek meg, mert végbementek ugyan, sőt, el is követték őket, ám nem cselekedtek meg. Pontosabban: visszamenőleg úgy látszik, „láttatódik”, mintha a cselekvések (bűncselekmények) tulajdonképpen csak adott történések lennének. Tehát a később megkonstruált történetben (vagy inkább kvázi-történetben) a cselekvések elvesztik cselekvésjellegüket, így az események nem események többé, illetve más szinten, nem a cselekvők szintjén mutatkoznak meg az események (vö.: „...banalitásaikkal együtt sem értelmezhetők az emberi történés keretei között”). Ha senki, sem az elkövetők, sem az áldozatok nem cselekedtek önállóan, akkor nem történt semmi, illetve nincs történetük - a korszak történetében semmiféle önálló szerepük sincs.³⁵⁵

³⁵² Mink, Louis O.: Az elbeszélő forma mint kognitív eszköz. Ford.: Kisantal Tamás. In: Kisantal (szerk.): I. m. 113-132. (itt: 130.) A történelmi esemény fogalmát vizsgálva hasonló következtetésre jut Paul Ricoeur is. Vö.: Ricoeur, Paul: *Time and Narrative I.* 206-225.

³⁵³ Vö.: „...a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása. (...) Ezért a cselekedetek - vagyis a történet - a tragédia célja. A cél pedig minden közt a legfontosabb. Cselekmény nélkül nem is léteznék tragédia” Arisztotelész: *Poétika*. Ford.: Sarkady János. Kossuth, Budapest, 1992. Idézi és elemzi: Ricoeur: I. m. 37.

³⁵⁴ Ricoeur könyve egyik fejezetében, a modern francia historiográfiát vizsgálva, az ilyesfajta történeteket kvázi-cselekménnyel bíró történeteknek nevezi. Vö.: Ricoeur: I. m. *Historical Intentionality* című fejezet: 175-225.

³⁵⁵ Talán nem túl merész párhuzam - mindenesetre ebben a kontextusban eléggé adja magát - a „banalitás” szó összekapcsolása Hannah Arendt híres, a „gonosz banalitásáról” szóló elméletével, mely a „nem cselekvésre”-építő holokauszt értelmezések egyik alapszövege. Vö.: Arendt, Hannah: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Ford.: Mesés Péter és Pató Attila. Osiris, Budapest, 2001.

A szöveg következő mondata fogalmazza meg a regény tulajdonképpeni célját:

„...olyan teret és időt akarunk felidézni, amelyben visszamenőleg megtörténik mindaz, ami az árnyak arcvonásaiból és a fényképek háttéréből kiolvasható”.³⁵⁶

Tehát az *Árnyas főutca* törekvése, hogy a történeteket történetekké alakítsa, a halottak történeteit kívánja megírni, vagyis olyan elbeszélést alkot, ahol az árnyak saját történeteik cselekvő szereplőiként vannak jelen.³⁵⁷ Ez az aktus nem csupán regényszervező elv, poétikai alaptétel, hanem etikai feladat is egyben, hiszen eszerint a halottak méltósága csak akkor adható vissza, ha az elbeszélő megírja történetüket – még ha e történet létrehozása csak a képzelet és a fikció segítségével vihető is végbe. A főutcát szegélyező árnyak, Rugási Gyula elemzése szerint, tudatosan vagy sem, a zsidó folklór dibbuk-jával mutatnak összefüggést. A dibbuk a temetetlen holtak visszajáró lelke, mely megbolygatja az élők nyugalomát, lelkiismeretükre apellál.³⁵⁸ A holtak kiengesztelése (vagy legalábbis nyugalomuk biztosítása) tehát elvileg történeteik bemutatásával lehetséges. Ám a regényben – paradox módon – nem erről van szó. A szövegben furcsa ellentmondással véleményem szerint éppen az ábrázolódik mind nyelvi, mind narrációs, mind pedig tematikus szinten, hogy az árnyaknak tulajdonképpen csak lehetséges történeteik voltak (olyan értelemben, hogy e történeteknek cselekvői, főszereplői lehettek), ám közben a dolgok megestek velük, bekövetkeztek – vagyis történeteik csak potencialitásukban léteztek, egészében azonban nem történtek meg. Így sem vértanúságukat, sem az odáig elvezető út egyes stációit nem lehet bemutatni, csupán vágyaik, potenciális lehetőségeik, elképzelt történeteik és a tényleges, felülről determinált történetek kereszteződését. Azonban – mint a bővebb elemzésből remélhetőleg majd bebizonyosodik – véleményem szerint éppen ez a kereszteződés reprezentálja leginkább az árnyak tragédiájának azt az elemét, hogy még visszamenőleg, későbből sem adhatók vissza történeteik, életük és haláluk sajátos módon belevész a korszak történettelenességének káoszába.

Legkonkrétabban talán bizonyos tematikus, szöveghelyek árulkodnak a lehetséges életutak és a valódi történetek összeférhetetlenségéről. Például Róth Aranka fényképéről a következőt írja az elbeszélő:

„Olyan kislány néz ránk, aki minden tekintetben teljesíti, amit várnak tőle szülei és nevelői, sőt annál többet is igyekszik nyújtani, és aki el van tőlkélve rá, hogy megállja a helyét, bár azt még nem látja világosan, hogy mi lesz ez a hely. Még kevésbé látja

³⁵⁶ *Főutca*. 9.

³⁵⁷ Hasonlóan értelmezi a mondatokat Utasi Csilla is: „A regény elbeszélője az érvénytelen személyes történetek korában az érvényességnek kíván teret adni, a jelzett korszakot úgy próbálja meg ábrázolni, mintha azt emberi döntések, elhatározások, vágyak és választások nyomán keletkező történetek strukturálták volna”. Utasi: I. m. 1305.

³⁵⁸ Rugási Gyula: „Háromezer összepréselt nap”. *Holmi* 2000/5. 603-609. A dibbuk mint metafora egy másik magyar szerzőnél, a korábban említett Komoróczy Gézánál is szerepel: ő a holokausztot a történelem dibbuk-jának tartja: olyan gyalázatnak, mely – mivel a valódi elszámolás szerinte még nem történt meg – a mai napig kísért. Komoróczy Géza: Másodlagos antiszemitizmusok. In: *Uő*: I. m. 103-136. (itt: 107-108.)

(amin százötven vagy kétszáz évvel ezelőtti kislányoknak nemigen kellett gondolkodniuk, neki azonban tűnődnie kell rajta), hogy mennyiben alkalmazkodhat a korszak követelményeihez, és mennyiben kell azok ellenében élnie; azt pedig végképp nem látja (legfeljebb halvány sejtelmét vetítjük arcvonásaira, visszamenőleg), hogy sem erre, sem arra nincs komoly esélye, és hogy nem állhatja meg a helyét, mivel rövidesen egyértelművé fog válni, hogy semmiféle helye nincs”.³⁵⁹

Vagy később, egy másik szereplőről ezt olvashatjuk:

„A balettet Pechdrath Éva fogja bemutatni, Pechdrath Nándor papír- és írószerkereskedő leánya, akinek dúsan fejlett idomai hamar egyértelművé teszik, hogy nem erre a pályára termett, a kor szelleme pedig azt is egyértelművé fogja tenni, hogy sem különálló személyként, sem a megsemmisítésre kijelölt tömeg részeként nem termett semmiféle pályára”.³⁶⁰

Egy történelmi korszak személyiségének közvetlen érzékelése számára saját élettörténete szükségképpen úgy mutatkozhat csak meg, mint amit a korábbi tapasztalatok és – részint ebből táplálkozva – a jövő felé irányuló várakozások összjátéka orientál. Ahogy azt a személyes identitás megalkotását elemző egyik tanulmányában Paul Ricoeur kifejti, az identitást egy olyan folyamatban lévő történet létrehozása biztosítja, melyben a múltbeli események „tapasztalati tere” és a jövő felé irányuló „várakozási horizont” egymáshoz kapcsolódik, vagyis a múlt történéseinek szelekciójában és kombinációjában meghatározó, hogy a cselekvő személyiség (saját történetének főszereplőjeként) hogyan képzei el történetének lezárását, milyen jövő felé törekszik.³⁶¹ Ámde ez, a személy történetének befejeztével, későbből visszavetítve már általában lezárt, konkrét kifutással és értelemmel bíró narratívumként jelenítődik meg. Ahogy azt a fenti idézetek mutatják, Róth Aranka és Pechdrath Éva saját történeteiket folyamatban lévőként fogják fel, meg akarják találni a helyüket, tapasztalataik alapján olyan élettörténeteket konstruálnak, melyek bizonyos jövőbeli kifejtéssel (vagy kifutási lehetőségekkel) rendelkezik. Ám, ahogy az elbeszélő megjegyzi, a „korszellem”, a történelmet irányító gyilkos hatalmi ideológia elvette tőlük a lehetőséget, hogy saját történetüket beteljesítsék, s egy olyan történet részesévé tette őket, melynek befolyásolására már semmiféle esélyük sem volt. Ami azonban madártávlatból egy adott, végérvényes történetnek látszik, az az események megélői számára állandó lehetőségek, véletlenek, személyes döntések és determináló tényezők összjátékának tűnik. Vagyis

„ami visszamenőleg megmásíthatatlan, merev tényként kerül a szemünk elé, az valójában, vagyis az események forгатagában csupa bizonytalanság és eldönthetetlenség”.³⁶²

³⁵⁹ *Főutca*. 10-11.

³⁶⁰ *Főutca*. 41-42.

³⁶¹ Ricoeur, Paul: Az én és az elbeszélte azonosság. Ford.: Jeney Éva. In.: Uő.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. 373-411. (itt: 402.) A tapasztalati tér és a várakozási horizont fogalmairól bővebben: Koselleck, Reinhart: „Tapasztalati tér” és „várakozási horizont” – két történelmi kategória. Ford.: Hidas Zoltán. In: Uő.: *Elmúlt jövő*. 401-430.

³⁶² *Főutca*. 121.

E bizonytalanságok és eldönthetetlenségek hatalmazzák fel az elbeszélőt arra, hogy adott esetben változtasson a megtörténeteket, s ne csak azt mutassa be, ami történt, hanem azt is, ami esetleg, a körülmények egy másik – általában szerencsésebb – konstellációja révén megtörténhetett volna. A valójában megesett dolgok és a lehetséges történetek összekapcsolódása a szöveg legalapvetőbb nyelvi szintjén is leképeződik: szokatlan gyakorisággal fordul elő a műben a szenvedő szerkezet használata, valamint a feltételes mód alkalmazása. A két nyelvtani kategória ilyen nagy számú előfordulása véleményem szerint azt fejezi ki, hogy a szereplők belekerültek (vagy stílszerűen: *bele voltak kerülve*) egy adott történelmi szituációba, egy felsőbb hatalom, általános alany determinálta sorsukat, közben pedig lehetséges folytatások, végkimenetek kereszttüzében élték meg saját életüket, vagyis sokféle tervet, vágyat teljesíthettek *volna* be, ha nem tapossa el őket a történelem. A szenvedő szerkezet a regényben konkrétan is megemlítésre kerül, németórán az állapotot kifejező szenvedő szerkezet nyelvtani alakját a legstílszerűbb, a korszak történetét és a szereplők életét leginkább meghatározó példán keresztül tanulják a diákok: „*Der Krieg ist ausgebrochen*” (kitört a háború).³⁶³ Az állítás nem csak azért árulkodó, mivel a 40-es évek viszonyait leginkább a háborús szituáció jellemzi, hanem mert tulajdonképpen a mondatot elég nehéz cselekvő szerkezetben mondani: bár a háború bizonyos vezetői döntések következtében robban ki, ám ez az adott korszak átlagembere számára sokkal inkább állapotként van jelen – a háború „ki van törve”, háború van.

A szenvedő alak és a feltételes mód általában együtt szerepel, bizonyos szituációk bemutatásánál direkt leíródik az adott helyzet, azok a determinatív körülmények, melyekbe a szereplő belekerül, s emellett azok a lehetséges végkifejletek is, melyek bekövetkezhettek volna, vagy az elbeszélői önkény segítségével a regénycselekményen belül mégiscsak megtörténnek. Az egyik jelenetben például Róth Aranka hazafelé tart az iskolából és aggódik, hogy a zsidó gyerekekkel akkoriban oly sokszor bekövetkező szerencsétlenség újra megeshet vele:

„...az egyedül haladó kislány *meg lesz állítva*, és *el lesz véve* tőle a sapkája, vagy az iskolatáskája (...). Sírni pedig nem célszerű, mert *oda van figyelve*, és készen állnak a könnyek láttára tartogatott verses mondókák (...). De mivel nem akarjuk, hogy történetünk lapjára könnyek peregjenek, ezért úgy intézzük, hogy csatlakozzék Arankához Gőz Pista, aki *megdicsérné* Aranka sapkáját vagy gallérjának a színét (amiből *kiderülne*, hogy színtévesztő, mint az apja)”.

Majd pár sorral később:

„Ezt az utolsó előtti pillanatot arra használjuk fel, hogy mérlegeljük: esetleg nem *tudná-e* Gőz Pista megvédeni Róth Arankát, miután a Horthy Miklós utcában *oda van figyelve* rájuk, és a begörbült ujjak már *ki lettek nyújtva* feléjük?”.³⁶⁴

³⁶³ *Főutca*. 45-46.

³⁶⁴ *Főutca*. 21-22. – kiemelések tőlem.

Mint látható, a szenvedő szerkezetek és a feltételes módok itt egyértelműen azt fejezik ki, hogy a szereplők nem tudják irányítani sorsukat, a leghétköznapibb szituációkban is belevettednek az adott esemény-összefüggésbe, s ezekben a helyzetekben már csak feltételes módban cselekedhetnek. (Ahogy az a regény további lapjain kiderül, Gőz Pista lehet, hogy meg tudná védeni Arankát, de ezt nem teheti, mivel – nap mint nap azt kell hallania – a zsidó származásúak jobb, ha meghúzzák magukat.)

Azonban azzal, hogy a regény nem csak azt mutatja be, ami „valóságosan” megtörtént, hanem gyakran azt is, ami az elbeszélő szerint csupán megtörténhetett volna, a történet óhatatlanul teret enged a fikciónak sőt, a témából kifolyólag talán még az is jogosan szemére vethető (ahogy ezt a történet őrangyala meg is teszi), hogy túl nagy teret is, s esetleg a történelmi korszak bemutatása helyett csupán egy lehetséges imaginatív korszak ábrázolása következik be. A fikcionalitás bizonyos esetekben határozottan „eluralkodik”: a történet egy pontján például Gőz Gaby csokoládépapírjára helyeződik át a cselekmény; vagy az egyik jelenet szereplőjéről Kohlhanek Szeverinről erősen gyanítható, hogy a kártyapakli Jolly Jokerével azonos – ugyanis Gőz Árpád kocsmájában Kohlhanek (akiről az elbeszélő megjegyzi, hogy igazi jokerszerű figura) akkor bukkan fel, amikor az ott kártyázók paklijából eltűnik a Joker, s mielőst a játékosok megtalálják a lapot, Kohlhaneknek nyoma vész.³⁶⁵ A (történelmi) valóság és a fikció összekapcsolódása a regény egyik legproblematisabb eleme, melynek bővebb vizsgálatával talán közelebb juthatunk a szöveg történetiség-felfogásához és a korábban felvetett, lehetséges történetek – adott történetek inkompatibilitásának kérdéséhez. Első pillantásra, s fenti radikálisan fikcionalizáló jeleneteket kiemelve, akár úgy is tűnhet, hogy a „valóságvesztés” e regénynek is meghatározó eleme, ugyanis a szövegben egy olyan önmagában álló, fikcionális regényvilág képződik meg, mely bizonyos szinten kapcsolatban van ugyan a (történelmi) valósággal, ám az erre való utalások újra és újra elbizonytalanodnak: folyton kihangsúlyozódik az elbeszélői önkény, mely uralja a regényidőt (a történet egy nap alatt játszódik, mely – mint egy helyütt a narrátor megjegyzi – nagyjából háromezer valóságos napot foglal magában³⁶⁶), a regényteret és a történetvezetést is. A szöveg legelején olvasható pretextus azonban egy olyan befogadói attitűd kialakítására hív fel, melyben fikció és történetiség nem összeférhetetlen, sőt, sokkal inkább szoros kapcsolatra lép:

„Ez a történet egészében is, részleteiben is a képzelet szülötte. A képzelet viszont egy valóságosan létező országban fejt ki hatását, és egy valóságosan eltelt évtizedet idéz fel. Így a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve; az itt leírt események hasonlósága ténylegesen végbement eseményekhez történelmi tapasztalat”.³⁶⁷

A könyvben meglehetősen sok konkrét történelmi utalás található, melyek többféleképpen működnek: nagy részük a regényvilágon belül bukkan fel, a

³⁶⁵ Vö.: *Főutca*. 69-78.

³⁶⁶ *Főutca*. 17.

³⁶⁷ *Főutca*. 5.

szereplők életével és történeteivel kapcsolatos. Ezek túlnyomó hányada szöveggként mutatkozik meg. Bizonyos jelentős korabeli történelmi események (például Kassa bombázása vagy a kristályéjszaka³⁶⁸) újsághír formájában kerülnek elő. A másik, a szereplők életét alapvetően meghatározó, még konkrétabban szövegformában megjelenő történelmi eseményfajta az írott, deklarált törvény. Többször, nagyon pontosan megjelölve, estenként teljes tartalmi ismertetéssel együtt olvashatóak a zsidótörvények, melyek az események valamifajta „felső mozgatórugójának” is tekinthetők, hiszen a zsidó származású szereplők ezek alapján kategorizálódnak be, a nem zsidók pedig szintén a törvényekből kiindulva különítik el, rekesztik ki polgártársaikat.³⁶⁹ Mindkét fajta eseménynél azért fontos a szövegszerűség, mivel ezáltal *adott-ság*ként jelennek meg, vagyis készen kapott információkként (a legnagyobb náci pogrom megtörténte illetve Kassa bombázása, melyre válaszlépésként az ország belépett a világháborúba) valamint lefektetett, hatályba lépett törvényekként jutnak el a szereplők számára a további sorsukat determináló tényezők. A leglátványosabb példa talán az egyik mellékszereplő, Domasek Frigyes esete lehet, akit arra hivatkozva jelentenek fel, és majdnem deportálnak (csak azért nem, mivel a leplombált vagonból megszökik), hogy: „az 1941-es 15. törvénycikk hatálya alá tartozik”.³⁷⁰

A regényvilágban olyan történelmi, kulturális utalások is találhatóak, melyeknek funkciója, hogy valamiféle ironikus összehasonlítási pontot képezzenek a korabeli történésekkel. Ilyen például az Áldássy Armand ferences atya által elmesélt, a törökök Magyarországról való kiűzetéséről és Sobieski Jánosról lengyel királyról szóló történet. Az anekdotikus, allegorikus mese előadásmódjában két különböző szólam vegyül: az eseményeket elmondó ferences szerzetes elbeszélésébe bele-belekeveredik a narrátor szólama is, aki saját perspektívájából, a történet későbbi fejleményeit ismerve itt mintegy örök körforgásként, állandó ismétlésként ábrázolja a történelmet. Így folyamatosan ismétlődik a ferencesek története, akiknek a törökök bejövetelkor el kellett menekülniük a városból, és 1945 után, a kommunista diktatúra hatására (amikor – ahogy azt Áldássy szájába adva az elbeszélő megjegyzi – a város Sobieski utcáját Lenin nevére keresztelték át) újra távozni kényszerültek. Vagy az „idegenek” igazságtalan deportálása és kivégzése is állandóan, újra és újra megtörténik: az „áldott emlékeztető” Caraffa megtisztította Eperjest, majd a helyi török lakosokat hurcolták el, akik

„magyarul beszéltek, magyar nevük volt, csak a vallásuk alapján lehetett megkülönböztetni őket az igazi magyaroktól”.³⁷¹

³⁶⁸ *Főutca*. 29; 100.

³⁶⁹ Vö.: *Főutca*. 78.; 89.; 95-96.

³⁷⁰ *Főutca*. 89. Az 1941-es 15. törvénycikkely részletes ismertetését a 95-96. oldal fentebb hivatkozott bekezdése tartalmazza. Lényege, hogy egyrészt fajgyalázásnak minősíti zsidó és magyar személyek házasságát, másrészt pedig pontosan meghatározza, kit kell zsidónak tekinteni.

³⁷¹ *Főutca*. 38.

Hasonló figyelhető meg a regény egy másik jelenetében, a korábban már említett Gőz Pista-féle, a hősi halálról szóló töprengés epizódjánál. Itt Gőz Pista szolamába egyik pillanatról a másikra két különböző szolam keveredik: egy meg nem nevezett szélsőséges nacionalista szolam és az elbeszélő perspektívája, aki relativizálja ezt.

„A Gőz Pistáék fogták magukat, és bejöttek ide a haza területére, és itt elterpeszkedtek, és nagyon elbízta magukat”

- állítja az ismeretlen hang (nevezhetjük talán a „kor szellemének” is). A következő mondatban a narrátor hasonló hangnemben és szóhasználattal egy olyan történelmi példát említ, mely egyértelműen ellehetetleníti, és nevetségessé teszi az előbbi megszólaló állítását.

„Gőz Pista apját arról az Árpádról nevezték el a nagyszülők, akinek képe, ahogy Feszty megálmodta őt a hazafias ihlet nevében, ott látható a vendéglő falán, és aki történetünk előtt több, mint ezer évvel fogta magát, bejött ide a haza területére, itt elterpeszkedett, és valószínűleg nagyon elbízta magát, bár ez nem derül ki egyértelműen a régészeti leletekből.”³⁷²

A tényekből, a régészeti leletekből sokféle narratívum építhető: a „hazafias ihlet” nevében megfogalmazott dicsőséges honfoglalás más szemszögből egészen eltérő értelmet kap, s a második mondat – akár elfogadjuk legitim értelmezési lehetőségként, akár nem – mindenképp megszünteti az előző antiszemita állítás létjogosultságát.

A történelmi események interpretációjának önkénye és ideologikussága többször is tematizálódik a regényben, az esetek többségében a szereplők életútjának ábrázolása során, de még az is előfordul, hogy bizonyos történelmi értelmezések igazságértékével kapcsolatban maga az elbeszélő ad hangot kételyeinek. Ennek leglátványosabb példája egy több mint egyoldalas reflexió, mely az 1944-es események későbbi (némiképp vulgármarxista felhangú) ábrázolását kritizálja. A szöveghely hosszú ugyan, de talán érdemes egészében idézni, mivel jól reprezentálja a regény történelemfelfogásának bizonyos elemeit.

„Nem adhatunk igazat annak az állításnak, amelyet egy helytörténeti munkában olvastunk, és amely szerint urak nem futottak még úgy Magyarországon, ahogy 1944 őszén, ezzel szemben a parasztság, a munkásság és a begyökerezett iparos-kereskedő kispolgárság igen kevés kivétellel a helyén maradt. Igazán nem akarunk udvariatlanok lenni, de ez hazugság; mert igaz ugyan, hogy igen kevés kivétellel a helyükön szerettek volna maradni, ám ez nem mindenkinek sikerült. Parasztoktól elvették az állataikat, elkobozták a termést, és az 1590/1944-es kormányrendelet, amelynek célja, »hogy a teljesen ki nem használt vagy más oknál fogva eddig rejtve maradt munkaerők megkívánható mértékig a mezőgazdaság szolgálatába állíttassanak«, bevezette a szigorított robotmunkát; és akit földönfutóvá tesznek, az nem maradhat a helyén. Leszerelték a gyárakat, fegyűjtötták a kőolajmezőket, felrobbantották a folyami hidakat; az igazság az, hogy legalább 4-5 millió ember menekült Magyarországon valahonnan valahová. És a szovjet hadsereg még csak ezután foglalja el az ország területét, még csak ezután fogja végbeinni mindazt a pusztítást, amelyről majd negyven éven át nem lehet a nyilvánosság előtt beszélni. És az igazság

az, hogy »a begyökerezett iparos-kereskedő kispolgárság« a csecsemőktől az aggastyánokig, a várandós asszonyoktól a mozdulni nem tudó betegekig mind egy szálig elhagyta a helyét, és igen kevés kivétellel nem tértek vissza, még akkor sem, ha nehezen tudnánk megmondani, hogy az »igen kevés« tulajdonképpen mit jelent.”³⁷³

Nem igényel különösebb kommentárt, hogy az idézetben kurzivált történelmi narratívum mennyire leegyszerűsíti a történeteket: Magyarország két részre bomlott, a gonosz és gyáva urakra (tőkésekre, földbirtokosokra) valamint a bátor dolgozókra, akik a veszélyes időkben is helytálltak. Ám az elbeszélői kritika nem csak az ilyen szimpla, túlideologizált cselekményesítések ellehetetlenítését tűzi ki céljául. A helytörténeti munka amellet, hogy egy túlegyszerűsített jó-rossz oppozíciót képez, úgy ábrázolja a ’44-es év végének eseményeit, mint amelyben intencionált cselekvők szabad elhatározásukból tették, amit tettek. Vagyis az urak elfutottak, mivel gyávák, a dolgozók pedig maradtak, mert maradni akartak, úgy döntöttek, hogy a végsőig kitartanak, és megóvják értékeiket. Ezzel szemben, a narrátor szerint, mindez ismét csak *feltételes* módon igaz: kétségtelenül így cselekedtek volna, ám a körülmények (újra csak egy szöveg, az 1590/1944-es kormányrendelet) ezt nem tették számukra lehetővé, sorsukat eleve meghatározták. Mindez különösen érvényes a „begyökerezett iparos-kereskedő kispolgárságra”, azaz a zsidó származású magyar állampolgárookra, akik bár mindenképpen maradni szerettek volna, de koncentrációs táborokba hurcolták őket, s innen „igen kevés kivétellel” vissza sem tértek.

E három szó egy olyan meghatározatlan mennyiséget jelöl, mely lényegében bármennyi lehet, attól függően, hogy a beszélő mit akar vele hangsúlyozni. Arról beszélni, hogy az iparos-kereskedő kispolgárság (a zsidó származású magyarság) igen kevés kivétellel a helyén maradt, lényegében – valószínűleg öntudatlanul – a holokauszt bújtatott relativizálása, vagy legjobb esetben is jelentőségének, arányának kisebbitése. Ám, mint az elbeszélő a továbbiakban elmondja, az „igen kevés visszatérő” kifejezés sem egyértelmű, hiszen a szóösszetételnek nincs stabil jelentése.

„Legvalószínűbb, hogy nem jelent semmit. Mert ha mondunk egy számot, arra mások mondanak egy másik, nagyobb vagy kisebb számot; és ezek az öt-, hat- vagy hétjegyű számok, megítélésünk szerint nem jelentenek semmit, legfeljebb az egyéniség helyi értékére vetnek némi vigasztalan fényt. Ha pedig egy számról azt gondoljuk, hogy *igen kevés* (már amennyiben a visszatérők számáról van szó, nem az áldozatokéről), akkor mások azt felelhetik erre, hogy: *aránylag azért elég sok*, s ugyanerre megint mások azt mondhatják: *még mindig több a kelleténél*.”³⁷⁴

Ha a szavaknak nincs határozott jelentése, akkor bármilyen ideologikus narratívum megképződhet, mely azon túl, hogy az események sajátos értelmezését adja, egyszersmind a szereplők helyzetét is kijelöli, sőt, tulajdonképpen még a legjóhiszeműbb ténykijelentés (az áldozatok vagy a túlélők számának meghatározása) is veszélyes, amennyiben az egyéni történetek, sorsok elkendőzésére, elfelejtésére szolgálhat. Ezt elkerülendő, a

³⁷³ *Főutca*. 83-84. – kiemelések az eredetiben.

³⁷⁴ *Főutca*. 84. – kiemelések az eredetiben.

személyiségeket vissza kell helyezni saját történeteikbe, a tömeg helyére arcokat kell tenni, s ha csak potenciálisan és fikcionálisan is, de helyet kell adni az emlékezésnek. Ez azonban csak bizonyos határok áthágásával lehetséges. A szöveg három határt állapít meg, melyeknek átlépése (illetve átjárhatóvá tétele) hozzájárulhat a személyiségek visszamenőleges megmentéséhez. Mint a könyv elején a narrátor elmondja, a főutca árnyait láthatatlan határ választja el az élőkől, de nem csak tőlük, hanem határ különíti el őket a többi halottól is, az a határvonal, mely már életükben kijelöltetett, amely által kirekesztették őket a magyar állampolgárok sorából.³⁷⁵ E választóvonalak párhuzamos átlépése jelentőségteljes tett, mivel egyszerre utal a vállalkozás etikai töltetére – hiszen csak az élők és a holtak közti határ eltörlésével (emlékezéssel) szüntethetjük meg a másik, kiközösítő elkülönítést – és a történelmi események tragikumára – ugyanis a halottakat az élőkől elválasztó határ *végérvényes* eltörlésének lehetetlensége jelzi, hogy a korábbi határ teljes megszüntetése is kudarcra ítéltetett. Ez utóbbi hangsúlyozódik ki a harmadik cezúra átjárhatóságának kinyilvánításában is: az árnyak méltóságteljes megelevenítéséhez a képzelet és a valóság közötti határt újra meg újra át kell törni.³⁷⁶

Így a korábban említett „valóságvesztés” e regénynél új értelmet kap: csak a képzelet segítségével ábrázolható egy olyan lehetséges valóság, melyben a személyiség szereplővé válik, emellett pedig a képzeletet a valóságtól elválasztó vonal átjárhatóvá tételével a fikció egy adott történelmi tapasztalatot is reprezentálhat. A határátlépéseket a narrátor vezérli, aki saját jelenbeli (tehát az 1990-es évek végi) perspektívájából írja le az eseményeket, és ha szükségesnek ítéli, kommentárokat fűz hozzájuk. A ’90-es évek nézőpontja meglehetősen gyakorisággal nyilvánítódik ki: a narrátor számos alkalommal utal bizonyos szereplők, helyek későbbi, esetenként mai sorsára, vagy olyan szavakat ad a figurák szájába, melyeket akkor és ott egészen biztosan nem mondhattak. Az előbbire jó példa a Várkert feletti kastély leírásának kettős metonímiája. A szövegben a kastélyról szólva megjegyzi, hogy manapság az épület egy postabélyegen látható. Ezután egy metonimikus átvittel a valóságos kastély azonosul a bélyegen látható kastéllyal, a „kastély túloldalának édeskés ízéről” emlékezik meg az elbeszélő. Ezt követően a metonímia visszavetítődik és mintegy megkettőződik: a valódi kastély (valódi) túloldalán helyezkedik el a várkert, ahol a szerelmesek gyakorta „édes csókokat” váltottak egymással.³⁷⁷ Az utóbbit pedig mutatják például azok a jellegzetesen mai szófordulatok, viccek, melyeket a narrátor figurái szájába ad ugyan, de rögtön megjegyzi, hogy ezeket a frázisokat az akkori szereplők semmiképp sem mondhatták (volna): Róth Aranka például az egyik jelenetben „azt mondaná: *határeset: elfogadom*, ha szokás lett volna történetünk idején ilyesmiket mondani”; vagy a városka

³⁷⁵ Vö.: *Főutca*. 7-8.

³⁷⁶ Vö.: *Főutca*. 113.

³⁷⁷ *Főutca*. 13.

főjegyzője a „szebb jövőt!” köszöntés hallatán egy mai vicc nyomdafestéket nem tűrő csattanójával válaszol.³⁷⁸

Elvileg tehát mindentudó elbeszélővel van dolgunk, aki saját perspektívájából demiurgoszként irányítja a szereplők életét, vezérli lehetséges és valódi történeteiket. Gyakorlatilag azonban az elbeszélői szólam egyáltalán nem egységes, és a történet irányítását is csak részlegesen képes véghezvinni. Már a regény elején kijelöli meglehetősen sajátos nézőpontját, leszögezi, hogy nem egy elképzelt figura szemszögéből szemléli az eseményeket, mint az a regények esetében (!) történik, de nem is egy szereplő hangját kívánja autentikusan megszólaltatni, ahogy az a riportoknál és szociográfiáknál megfigyelhető, hanem az adott szereplő szemébe nézve olvassa (és írja) le az ott tükröződő képeket.³⁷⁹ De, mint hamarosan kiderül, nem is egy, hanem két szereplő szemébe tekint egyszerre: Róth Arankáéba és Gőz Gabyéba (aki már nevének ipszilonjában ott hordja a legelső önkényes elbeszélői döntés nyomát).³⁸⁰ Vagyis egyfajta szórt elbeszélői pozíció figyelhető meg, a narrátor a két kiválasztott figura arcán és szemében tükröződő eseményeket jegyzi le és kommentálja – pontosabban ugyanolyan önkényes az események kiválasztása és lejegyzése terén, mint a két nézőpont kiszemelésében. Továbbá még az sem mondható róla el, hogy teljes mértékben mindentudó lenne, és uralná az általa leírt világot, ugyanis a narrátor már pár oldallal később azon sajnálkozik, hogy a Várkert csőszének perspektíváját nem képes felvenni, akinek szemszögéből sokkal pontosabban és kényelmesebben tudná leírni az ottani eseményeket.³⁸¹

Az elbeszélői pozíció más szempontból is instabil. Már hoztam néhány példát arra, hogy a szereplők szólamába gyakorta belekeverednek más szólamok is, sőt, esetenként (mint a pár oldallal korábban bemutatott Áldassy Armand és Gőz Pista-epizódokban) nyíltan vagy burkoltabban maga a narrátor is megnyilatkozhat. Azonban ennek fordítottja is lehetséges, gyakoriak azok az esetek, amikor az elbeszélő csupán leír valamit, vagy bizonyos szereplőkről információkat közöl, ám saját hangjába állandóan belekeverednek a korabeli nyelv- és szóhasználat, valamint szemléletmód bizonyos aspektusai. Ezt jól mutatja a következő részlet, mely az után hangzik el, hogy Gőz Árpád átviszi a csendőrorsre a helyi zsidó közösség „önkéntes havi felajánlását”.

„A havonta fizetendő önkéntes felajánlás van hivatva biztosítani a hatóság jóindulatát az érintettek nézve. Hogy ez a jóindulat, amelyre mostanában az érintettek mindinkább rá vannak szorulva, milyen fokú, mutatja már az a tény is, hogy a hatóság elfogadja az önkéntes felajánlást, de még inkább, hogy a hatóság, bár az egyre sűrűbben napvilágot látó rendelkezések végrehajtásában nem ismer tréfát, mégis, a helyi szintű mindennapi érintkezésben hajlamos tréfálkozni. Évtizedek múlva is emlékeztetések maradnak (ha szabad magunkat így kifejeznünk: megdobogtatják a szívet) a Hungária szálló melletti hatóság szolgálatban edzett, becsületes arcai és a festői látványt nyújtó, lengedező tollak. S hogy ezek a tollak addig is, amíg nem jön el a végső megoldás ideje, amely már kívül esik történeteink

³⁷⁸ *Főutca*. 21. (a szófordulat egy pár évvel ezelőtt népszerű viccre utal); *Főutca*. 79. (bár tényleg nem illik ilyesmit leírni, s talán ismerős is a vicc, azért a poén általam ismert változatát – kissé enyhítve – ideírom: „A kisé...om nem kéne?!”)

³⁷⁹ *Főutca*. 8-9.

³⁸⁰ *Főutca*. 11.

³⁸¹ *Főutca*. 14-15.

napján, hány és hányféle tréfát engedtek meg maguknak, az is emlékezetre méltó marad.”³⁸²

A szöveg iróniája leginkább abból adódik, hogy folyamatosan keveredik benne az elbeszélői szólam (mely a történet során többször is hangoztatja, hogy egyértelműen elítélően vélekedik a korabeli hatóság viselkedéséről) és a csendőrök szólama. Az első kijelentés szenvedő szerkezete egyrészt újabb példája az adott állapot nyelvtani megjelenítésének, de a mondat annyira „kicsavart”, hogy már afféle tipikus „rendőrmondatnak” tűnik: a hivatalos közeg személytelen pontosságra törekvését jeleníti meg, illetve parodizálja. A „szolgálatban edzett, becsületes arcok” és a „festői látványt nyújtó, lengedező darutollak” még látványosabban mutatják, hogy itt a csendőrök nézőpontja reprezentálódik. E perspektíva hamis önképét és ideológiáját explicite leleplezi a következő mondatban említett „végső megoldás” (Endlösung) már a történet idején kívül álló esemény-fogalma, hogy a mondat végére ismét átadja helyét az előző szociolektusnak.

Az „elbeszélői önkény” és a regénybeli események fikcionalizálása is korlátozott. Mint korábban már bemutattam, a narrátor esetenként nagyon radikálisan fikcionalizálja a történeteket, egyes jeleneteknél ellenben éppen azt hangsúlyozza, hogy bizonyos történelmi adottságokon még ő sem változtathat. Például Gőz Árpád, akit a „valóságban” erőltetett menetben Nyugat-Magyarország felé vezényelnek, a regény fikciójában eltávozási engedélyt kap, és villamosra száll, hogy leányát, Gabyt meglátogassa. Az elbeszélő megjegyzi, hogy bár az „belefér” a történetbe, hogy Gőz Árpád eltávozási engedélyhez jusson (hiszen lehetőségként megtörténhetett volna), de az már nem, hogy a villamoson le is ülhessen, hiszen a korabeli törvények ezt nem tették lehetővé.³⁸³ Sőt, amikor pár oldallal később a történet tragikus fordulatot vesz, s Gőz Árpádot a kórházból (ahol lánya álnéven ápolónőként bujkál) a nyilasok elhurcolják, a narrátor rögtön reflektál arra, hogy ez a fordulópont a történelmi tapasztalat ábrázolásának logikájából mintegy szükségképpen következik, hiszen

„amennyiben a valóságot egy ponton megpróbáljuk kiigazítani a képzelet javára, úgy a képzelet rovására mindjárt meg is bosszulja magát”.³⁸⁴

Az elbeszélői kompetencia sajátos paradoxonja tehát, hogy bizonyos esetekben korlátlan teret kap (mondjuk az eseményeket akár egy csokipapírra is áthelyezheti), máskor azonban igencsak szűk határok között mozog. Ez mintha a fentebb kifejtett határátlépések részlegességének tudatára utalna vissza. A halottakat az élőkől elválasztó határ nem vonható vissza, ahogy sajnos úgy tűnik, az a korabeli határ sem törölhető el véglegesen, mely a zsidó származású személyeket a magyaroktól elkülönítette; s a képzelet-valóság közötti határvonal bizonyos anekdoták, lokális események esetében megbontható, ám a

³⁸² *Főutca*, 18-19.

³⁸³ *Főutca*, 116.

³⁸⁴ *Főutca*, 124.

történet és a történelmi tapasztalat logikája nem teszi lehetővé, hogy ez teljes mértékben és minden szinten megtörténhessen. Ha ugyanis regényvilágon belül mindhárom határ eltörlődne, akkor ezzel egy történeti tapasztalat sajátos, fiktív reprezentációja helyére egy önmagában álló fikció – pontosabban egy vágy imaginatív reprezentációja – kerülne. Másrészt, a képzeletet a valóságtól elválasztó határ újra és újra átlépése legtöbbször (főként a konkrétan reflektált epizódoknál) éppen a határ meglétére irányítja a figyelmet, hiszen megtudjuk, hogy a „valóságban” az adott esemény így történhetett volna, ám mégsem így történt. Harmadrészt pedig, a határátlépés ezen eseteiben a narrátor etikai beállítódása és vágya valamint a történelem adott változtathatatlansága sajátos módon ütközik, pontosabban az utóbbi minden esetben maga alá gyűri az előbbi. Mint Utasi Csilla írja, az elbeszélői módosításokra „rendszerint egy-egy jogtalanság elkerülése céljából kerül sor, ám egyetlen részlet megváltoztatása is egész sor körülmény módosulását vonja magával, s a kisvárosi viszonyok újonnan létrejött konstellációja újabb jogtalanságot tesz lehetővé a valóság másik pontján. A tetszés szerinti kombináció esélye végül a jogtalanság kiküszöbölhetetlenségének benyomását közvetíti”.³⁸⁵

Van azonban egy mélyebb, fájdalmasabb jelentése is az elbeszélői hatalom korlátozottságának. Mivel a narrátor kívül áll az eseményeken, későbbi (valódi és képzeletbeli) nyomokból próbál történeteket összeállítani, cselekedeteit minden tekintetben óhatatlanul az önkényesség és a szelekció határozza meg. Minden elbeszélői döntés – a történetek kezdő és végpontjának kijelölésétől, a szereplők kiválasztásán át, narratívumaik leírásáig – újabb paradoxont eredményez, ugyanis az egyéniség számára arcot adni, a saját történet(ek) elmondására lehetőséget biztosítani, egyszersmind azt a szomorú konzekvenciát is maga után vonja, hogy a többiek még inkább arctalanná válnak, s a feledésbe csúsznak vissza. Másrészt, az elbeszélői szelekció, bizonyos figurák kiválasztása és sorsuk meghatározása egy másik szelekcióval is párhuzamba állítható: a narrátori onnipotencia mintegy a „kor szellemének”, a felsőbb hatalom sorsmeghatározó erejének metaforájává válik. Bizonyára nem véletlen, hogy a történet egyik pontján, mely már az elbeszélés kijelölt határain kívül, a haláltáborban játszódik, a női foglyok tizedelése (*szelekciója*) zajlik, és Regnár Edit mellette álló unokatestvérének (aki úgy számítja, éppen őt fogják kijelölni) „vigasztalásul” megjegyzi: „mindennek van kezdete és vége, ennek is”.³⁸⁶ Csakhogy – mint a narrátor megjegyzi – a kezdet és a vég képlékeny fogalmak: egyrészt a személyiség kezdettel és véggel próbálja ellátni önnön sorsát, történeté formálja azt, ám ezek a narratívumok gyakran (leggyakrabban) nem teljesezhetnek be, mivel más végpont jelöltetett ki az egyén számára. Ezt példázza a sorban mellettük álló Róth Aranka esete,

„aki éjszakáról éjszakára hazaálmódja magát, egyszersmind arra vágyik, hogy a lágerről álmodhasson, ahol a felsorakoztatott női foglyok megtizedelése zajlik, és ebből ébredhessen fel otthon; csakhogynincs többé otthon, így az árnyak

³⁸⁵ Utasi: I. m. 1307.

³⁸⁶ *Főutca*. 34.

történetének, éppen a végpont kijelölése miatt, nincs vége, ha pedig nincs vége, akkor kezdete sincs”.³⁸⁷

Róth Aranka olyan vágyott történetet képzel el, melynek végpontja az otthonlét, ám ez nem következhet be, hiszen „nincs többé otthon” (részint mivel a kislány sohasem juthat haza, valamint azért sem, mert – ahogy az elbeszélő többször is megjegyzi – a megmenekülők sem érezhetik már otthon magukat korábbi lakhelyükön). Ha a valódi és a lehetséges végpont állandóan keresztezi egymást, akkor az árnyak története nem ér véget (hiszen árnyakként folyamatosan ott kísértene a kisváros főutcáján), s így tulajdonképpen a kezdet is képlékennyé válik, vagyis – az események sajátos tragikumából kifolyólag – maga a történet számolódik fel. Így a narrátor minden szelekció és önkény ellenére tulajdonképpen nem lehet képes az árnyak történetét megírni, csupán azt ábrázolhatja, hogy az árnyaknak alapvetően *nincs* története.³⁸⁸ Bármennyire is szeretné az elbeszélő az események folyását irányítani, azzal, hogy megpróbál a történet Istenévé, élet és halál urává válni, lényegében csak az ábrázolhatatlanság és a történettelenség kudarcát teljesíti be: végül szembe kell néznie a ténnyel, hogy ő maga sem vitt végbe tetteket, sőt, lényegében elbeszélése is csak ahhoz járult hozzá, hogy egészében véve ne történjék semmi. Az árnyak története tehát nem adható vissza, életük, elbeszélésük végérvényesen elenyészett.

A történetek e végső hiánya illetve közvetíthetetlensége egy olyan világrend meglétét reprezentálja, mely még világ lehet ugyan, ám már semmiképp sem rend – de az is előfordulhat, hogy sosem volt az. E világból hiányzik Isten, sőt, a nem létező Isten helyét az elbeszélő sem tudja betölteni, nem tud értelmet (történeteket) teremteni a totális történettelenség káoszából. A történelmi korszak mindenféle teológiai, történetfilozófiai célt, üdvtörténeti lehetőséget végérvényesen lehetetlenné tesz, s a benne élők életét az esetlegesség, az átláthatatlan, ám mégis csak determináló „törvények által előkészített törvénytelenések” irányítják.³⁸⁹ Az isteni gondviselés hiányáról nyíltan árulkodik az egyik jelenet, melyben Krebs Hermann, a kisvároska rabbija, Rosenzweig: *A megváltás csillaga* című könyvét fordítja magyarra. Éppen annál a fejezetnél tart, melyben a szerző leírja:

„az ember történeti meghatározottságának viszonyrendszere egy alulra mutató egyenlő oldalú háromszög, oly módon van összeillesztve az ember spirituális meghatározottságának viszonyrendszerével, egy felülre mutató egyenlő oldalú háromszöggel, hogy az illeszkedésből hatágú csillag jön létre”.³⁹⁰

³⁸⁷ *Főutca*. 34–35.

³⁸⁸ Vö.: „Vagyis egy-egy személyiség visszamenőleges, elbeszélői kimentése egy kicsit még mélyebbre taszítja a többi számtalanokat a személyiségtől való megfosztottságba; a kezdet és a vég elbeszélői fellazítása egyszerűsége meg is merevíti az időhöz mint röghöz kötődő történettelenséget”. *Főutca*. 42.

³⁸⁹ Vö.: *Főutca*. 7. Az árnyak olyan bűncselekményeknek estek áldozatul, „...amelyekben törvényszerűséggé vált a törvények által előkészített törvénytelenesség”.

³⁹⁰ *Főutca*. 26.

Ám mire a rabbi a sorok pontos magyarázatát is lefordíthatná, a jel törvényileg előírt méretű sárga Dávid-csillagként máris a kabátjára kerül, vagyis a megváltás csillaga, a spirituális és a történeti meghatározottság konstellációja a kijelölés, a kirekesztés és a halál csillagává válik.

Az értelmetlenség történelmi tapasztalatának ábrázolása két jelenetben koncentrálódik, melyek egy-egy pillantást mutatnak be. E pillantások (melyekben Domasek Frigyes az általa operált betegben hajdani feljelentőjére ismer, illetve Gőz Gaby a hatvanas években, egy utcai sorsjegyárusban azt a Rózsikát látja viszont, aki annak idején édesapja elhurcolását nem akadályozta meg) mintegy összekötik a történet korszakát a későbbiekkel, ám – mint a „leírhatatlan” jelző mutatja – nyelvileg egyaránt leképezhetetlenek. Mindkét alkalommal ugyanazok a szavak csatlakoznak a pillantások megjelenítéséhez: „leírhatatlan pillantások” ezek és „összesűrűsödnek bennük a véletlen művei”.³⁹¹ E nyelven túli, reprezentálhatatlan pillantásokban tehát ismét csak az értelme(zhet)etlenség nyilvánul meg, az esetlegességek és a véletlenek egész életútja tömörül bennük össze. Sőt, a Domasek Frigyes-jelenetnél az elbeszélő megjegyzi, hogy a véletlennek egész panoptikuma van, mely fölött két jelmondat is olvasható: „*Ne reménykedj és ne add fel!*” illetve „*Nincs bosszú és nincs megbocsátás*”.³⁹² A két mondat tulajdonképpen egy (csupán más és más szögből mutat különböző képet), s az első Dante-parafrázisa a panoptikumot a Pokollal kapcsolja össze.³⁹³ Ám míg a Pokol fölé írt felszólítás („Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!”) egy lezárt történetet hangsúlyoz (hiszen a Pokol örökkévalóságában már nincs értelme egy jobb jövőben reménykedni), addig a földi világra utaló panoptikum két nézőpontja a történetek illegitimitását emeli ki. Az első mondat az eseményekkel egykorú perspektívára utal, s mindkét lehetséges jövőbeli kifutás (vagyis a történetképzési és -befejezési lehetőségek) értelmetlenségére utal – ha ugyanis az értelmes történetek visszamenőleges konstruálása nem lehetséges, ha mindent átláthatatlan erők és esetlegességek uralnak, akkor sem az események szerencsés kimenetelében való bizakodásnak, sem pedig a feladásnak, az elbeszélés lezárásának nincs létjogosultsága. A második mondat pedig a későbbiekből visszavetített és megkonstruált történetet lehetetleníti el: ha semmi sem történt, akkor mind a bosszú, mind pedig a megbocsátás lehetetlen.³⁹⁴

³⁹¹ *Főutca*. 91.; 130. A „leírhatatlan pillantás” esetleges kleisti allúziójáról vö.: Balassa: I. m. 89. Az első jelenetben egyébként miután a pillantás megemlítésre kerül, egy önkényes elbeszélői döntés hatására rögtön meg is változik és elhalasztódik.

³⁹² *Főutca*. 91.

³⁹³ Dante Poklának említése még egy szélesebb kulturális konnotációt is hordoz. Mint a regényről írott kritikájában Margócsy István kifejti, az árnyak története úgy is felfogható, mint egy sajátos alvilágjárás, melyben az a legfőbb különlegesség, hogy az alvilág tulajdonképpen nem különbözik a felső világtól: ugyanaz az esetlegesség, istentől elhagyatottság jellemzi mindkét szférát, így oda-vissza átjárhatóak, sőt, összemoshatóak. Vö.: Margócsy István: Márton László: *Árnyas főutca*. In: Uő.: *Hajóvonták találkozása. Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról*. Palatinus, Budapest, 2003. 289-299. (itt: 295.)

³⁹⁴ Hasonló funkcióval bír a második jelenet „jelmondata” is, melyet Gőz Gaby a Rózsikától vásárolt sorsjegyen olvashat: a *véletlenül* kiválasztott cédulán az a furcsa „életbölcsség” található, melyet éppen Gaby mondott hajdanán: „Lesz ez még rosszabb is, ne félj!”. A szöveg önmagát beteljesítő jóslatként is felfogható, de olyan

Göz Gaby „leírhatatlan pillantásával” a szorosan vett történet tulajdonképpen véget ér. Ami ezután következik, a „történet őrangyalának” szemrehányó szavai és a könyvet lezáró purim-színjáték, már két, a felidézett eseményeken kívül álló imaginatív epizód, melyek egyszerre kérdőjelezik meg a korábban bemutatott eseményeket, a megjelenítés létjogosultságát, valamint végsőkéig feszítik a történettelenség ábrázolásának kereteit. Róth Aranka visszavonja bizalmát, az elbeszélés háttéréül szolgáló, egyetlen biztos pontként funkcionáló fényképek egymás után megsemmisülnek, s az árnyak a purim ünnepség abszurditásba hajló kavalkádjában eljárják végső haláltáncukat. A purim tél és tavasz határán, az Eszter-könyvében leírt eseményeknek, az első, akkor még szerencsésen végződött zsidóüldözésnek állít emléket. A szó és az ünnep eredete ismét a véletlenre utal vissza, ugyanis a bibliai történetben a zsidók legfőbb ellensége, Hámán purt, sorsot vet, hogy kijelölje a zsidó nép kiirtásának napját.³⁹⁵ Ám Ashavéros perzsa király zsidó származású feleségének, Eszternek közbenjárására az események kimenetele előnyös fordulatot vett, nem csak hogy megmenekült a kiválasztott nép, hanem az uralkodó megváltoztatta a parancsot: a zsidók ellenségeit végezték ki. Eszter története a zsidóság számára szimbolikus jelentőségű, s az ünnep „a gyűlölet erőtlenségének a bizonyítéka, és az újra meg újra bekövetkező menekvés szimbóluma”.³⁹⁶ Tehát a purim a remény ünnepe, s a regény történelmi kontextusában ez meghatározóvá válik, hiszen a korban új Hámán támadott, s ahogy Krebs Hermann, a kisváros utolsó rabbija purim napi beszédében elmondja:

„az új, gonosz parancsok, amelyek már meg vannak írva, és a törvények pecsétjével megpecsételtetvén, most vitetnek futárok által a közeli és a messzi tartományokba”.³⁹⁷

A bibliai történetnek van továbbá egy olyan kivételes tulajdonsága is, mely a szöveg világában különleges jelentőséggel bír: mint elemzésében Balassa Péter megjegyzi, az Eszter-könyv szövegében egyszer sem fordul elő az Úr neve, illetve az Istennevek egyike sem.³⁹⁸ Bár természetesen az eseményeket magasabb, üdvtörténeti kontextusban az isteni gondviselés irányítja, ám a regény szövegösszefüggésében talán egy olyan értelmezés is létjogosult, hogy itt a *véletlen* tette lehetővé a kedvező végkimenetelt, s a történetek ilyen fordulata a 40-es évek történelmi korszakában már csupán elvileg, a remény szintjén lehetséges, valójában, mint tudjuk, éppen az ellenkezője következett be. Ezt mutathatja az is, hogy az itteni Purim-Spielben Róth Aranka játssza a

ismétlődésként is, mely – akárcsak a mondat első megjelenésénél, a kórház epizódban – a történet lezárását a távolba helyezi, magát a narratívumot pedig újfent nyitottá teszi; az események bizonytalanságát, esetleges, ám legtöbbször szerencsétlen végkimenetelét hangsúlyozza. Vö.: *Főutca*. 124.; 131-132.

³⁹⁵ Vö.: Eszter könyve 3/7.; illetve *Főutca*. 136.

³⁹⁶ De Vries, Simon Philip: *Zsidó rítusok és jelképek*. Ford.: Jólesz László. Talentum, Budapest, 2000. 129.

³⁹⁷ *Főutca*. 136-137. A rabbi mondatának szenvedő szerkezetei ismét csak a baljós események megtörténését hangsúlyozzák.

³⁹⁸ Balassa: I. m. 95.

királyné szereplét, akinek valódi neve, az Istent emlékeztető pószeg alapján Eszter.³⁹⁹ A Róth Aranka alakította Eszter azonban csak vár a királyra, s a furcsa színjátékban összemosisodik a bibliai történet a korabeli eseményekkel valamint a regény elején, a ferences atya által előadott allegorikus történelmi mese epizódjaival. Így Róth Aranka egyszerre lesz a zsidó Eszter és a Magyar Haza (aki Áldassy meséjében egy nőalak képében allegorizálódik) királynője, a megváltó király pedig egyre csak várat magára, ugyanis Bécsnél, Párkánynál, Prágánál majd Varsónál késlekedik (az első két helység Sobieski János történetében meghatározó szerepű), mivel a városokat időközben Hitler elfoglalta. A színjáték egy sajátos Eszter-parafrázis, különös, groteszkbe hajló forgataga furcsa esemény-felvillanásokból és összekapcsolódásokból áll, mivel – mint a narrátor kénytelen elismerni – a végső pontra érve, a történet szilánkjaira hullott szét. A történet teljes széthullása valószínűleg szorosan kapcsolódik a fényképek eltűnéséhez, illetve felfogható az elbeszélés összerakhatatlanságának narratori tapasztalatából következő, a személyes és kollektív történettudást megjelentíteni törekvő végső reprezentációnak is. A színjátékban a különböző korok eseményei egymáshoz kapcsolódnak, minden temporális fogódzó eltűnik, a kisváros hétköznapi alakjai mellett szerepet kapnak a kor valóságos, hírneves szereplői (Herczeg Ferenc, Jávör Pál vagy Röck Marika), a népszerűbb és kevésbé populáris mozifigurák (King Kong, Dr. Caligari) valamint a régmúlt és a (korabeli) jelen meghatározó történelmi személyiségei. Sőt, a szöveg vége felé már a jövő bizonyos eseményei is szerepet kapnak, maga az elbeszélő is megjelenik, s a regény írásának pillanata is bekerül a színjáték forgatagába. Az előadásban (vagy a fiktív-történelmi tabló „valóságában”) istentisztelet zajlik, melyet a ferencesek történetét később megíró Király Kelemen celebrál. A páter pár év múlva Berlinben telepedik majd le, ahol

„A Hildegárd utcai plébánián, száz lépésnyire attól a helytől, ahol 1998 kora őszén e sorokat írjuk, fogadja majd a Berlinbe látogató Szálasi Ferencet, akinek hitbuzgalmát és önzetlenségét méltányolni fogja”.⁴⁰⁰

A regény legvégén a történet széthullása teljessé válik, a színpadon megjelennek a közeli jövő groteszk „hősei”, akik a haláltánc-karnevál forgatagához igazodva a megjelenítés intonációja és a befogadó történelmi tapasztalati közti távolságban vetítik előre és ábrázolják az árnyak életének végkifejét.

³⁹⁹ Róth Aranka pószegje a Zsoltárok könyvének 20/8-as verse. A pószeg funkciójáról és a bibliai passzus egy lehetséges, az emlékezéssel kapcsolatos értelmezéséről lásd: Rugási: I.m. 609. A huszadik zsoltár egyébként az Eszter-könyvéhez hasonló konnotációt hordoz: benne a zsidó nép az ellenséggel szembeni győzelemért könyörög. A nyolcadik verset az elbeszélő a regényben kissé megváltoztatja, hogy magyarul is kijöjjön a pószeg Eszter nevét keretező első és utolsó betűje. Az általam használt bibliafordításban a mondat jelentése egyértelműbb, és nyíltabban utal(hat) a 40-es évek kontextusára, az istenbe és a jövőbe vetett remény illetve a fegyveres hatalom szembenállására: „Ezek a harci kocsikat, amazok a lovakat emlegetik dicsekedve, mi pedig Istenünket, az Úrnak nevét”. Zsoltárok 20/8.

⁴⁰⁰ *Főutca*, 147.

„Becsületes arcú, délceg csendőrök. Jóságos keretlegények. Falvédőről és mézeskalács-szívről szakasztott, rózsatőről metszett nyilasok. Még egy kifestőkönyvbe illő, mosolygós SS-kommandó is körülveszi a tájat; kolbászból fonják a szögesdrótkerítést.”⁴⁰¹

A halál és az apokalipszis lengi körül az utolsó mondatokat, ám az árnyak története még itt sem érhet véget: a színjáték imaginatív zárlata számukra meghozhatja ugyan az engesztelést, ám a történet lezárhatatlan, otthonra sem itt, sem máshol nem lelhetnek soha többé.

„Csont kürttel kürtölnek. Arany deszkák hasadnak. Mozgásba lendül a világ. Mindenki mozog, mint a férgek. Szívükben egymás iránti kiengesztelődéssel suhannak az árnyak egykori otthonaik előtt, ahol nincsenek otthon többé.”⁴⁰²

⁴⁰¹ Uo.

⁴⁰² Uo.

7 UTÓSZÓ: AZ ÁBRÁZOLÁS TÖRTÉNETISÉGÉTŐL AZ ÁBRÁZOLÁS ETIKÁJÁIG

Tanulmányom kettős célt tűzött ki maga elé, melyek közül az egyik az előző fejezetekben – talán – valamennyire teljesítésre került, a másik pedig még további vizsgálatra, elemzésre szorul. Egyfelől munkám egy olvasási módszer, a formális-történeti olvasat bemutatását, kidolgozását és „tesztelését” kívánta véghezvinni. Azt hiszem szükségtelen újra felvázolni, mi is az ilyen olvasásmód lényege, és hogy a módszer mennyire mondható következetesnek s az alkalmazás sikeresnek – ennek megítélése már az olvasó feladata. Másfelől, tágabban véve a szöveg célja az volt, hogy a történelmi traumatikus eseményekről szóló irodalmi alkotások vizsgálatán keresztül valamiféle kultúraelemzést hajtson végre. E szempontból vállalkozásom talán hasonló ahhoz, amit Stephen Bann a 19. század történeti tudatát vizsgáló műveiben foucaulti allúzióval „a történelem archeológiájának” nevez. Mint a szerző a *The Inventions of History* című könyvében kifejti, a történelem archeológiája azokat a struktúrákat, összekapcsolódásokat, reprezentációs stratégiákat és episztemológiai mezőt igyekszik feltárni, melyek lehetővé tették, hogy a 19. században a történelmi reprezentáció viszonylag egységesült rendszere jöhessen létre, s ennek bizonyos metódusai, konzekvenciái a 20. században is továbbélhessenek.⁴⁰³ Bann e könyvében és korábbi munkájában a *The Clothing of Clio*-ban⁴⁰⁴ tulajdonképpen a Hayden White-i történelemelméletet próbálta meg kiszélesíteni, és nem csak történetírói munkákra, hanem a történeti reprezentáció egészére alkalmazva (elemzési körébe tartozik például a történetírás, a történelmi regény, a dagerrotípiák térhódítása, a történelmi festészet, a történeti múzeumok kialakulása stb.) vizsgálta meg a 19. században a történelem iránti érdeklődés kibontakozását és a történelem ábrázolásának

⁴⁰³ Bann, Stephen: *The Inventions of History. Essays on the Representation of the Past*. Manchester University Press, Manchester and New York, 1990. 4.

⁴⁰⁴ Bann, Stephen: *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984. A könyv utolsó fejezete magyarul is olvasható: Bann: Klio felöltöztetése. Ford.: Sári László. In: Kisantal (szerk.): *Tudomány és művészet között*. 287-302.

módszereit, alakulástörténetét – vagyis lényegében a modern történelmi tudat kifejlődését.

Mint látható, saját kutatásom hasonlít a banni vállalkozáshoz, de különbözik is attól. Nem csak témájában – hiszen az angol tudós a modern történelmi reprezentáció kialakulását és 19. századi irányvonalait követi nyomon –, hanem némelyest elemzési metódusában is. Míg Bann inkább globális kép készítésére törekszik, s legfőbb módszere több szerző, szöveg (vagy más történelmi témájú alkotás) összevetése, mikroelemzések készítése, addig jómagam (talán az első fejezet kivételével) inkább a szoros olvasatokat, egy-egy adott mű alapos analízisét részesítettem előnyben, mivel úgy vélem, egy irodalmi szöveg lehető legtöbb elemre kiterjedő narratív vizsgálatával talán mélyebb betekintést nyerhetünk a formában látenszen megnyilvánuló történetfilozófiai implikációkba, mint egy átfogó, összehasonlító elemzés révén.

Mindamellet e záró fejezet célja mégiscsak valamiféle végkövetkeztetés levonása kell hogy legyen, azaz néhány gondolat vagy hipotézis alkotása arról, hogy az általam elemzett szövegek mennyire és milyen módon tanúskodnak a jelenkor történelemábrázolási stratégiáiról és történelemképéről. Persze tisztában vagyok azzal, hogy anyagom meglehetősen szelektált, s egy pillanatra sem szeretném azt a látszatot kelteni, mintha e négy művel az utóbbi idők irodalmát mint olyat vagy legalább annak legfőbb tendenciáit teljes mértékben átfognám. Inkább csak néhány olyan kezdőlépés megtétele volt a célom, melyek után, s ezeket kibővítve a későbbiekben a jelenkor traumatikus történelmi eseményeinek vizsgálata egyre szélesebb körűvé tágítható, és a kultúránk történelemképe pontosabban megismerhető. Ehhez úgy vélem, ha csak az ilyen jellegű események megjelenítésénél (és ha tovább szűkítünk: csak a holokauszt-ábrázolásokról) maradunk, figyelembe kell majd vennünk más művészeti ágak (film, képzőművészet stb.) reprezentációs stratégiáit és a jelenkori kulturális emlékezet olyan közegeit is, mint az emlékművek, múzeumok, ünnepek stb. E munka azonban jóval nagyobb terjedelmet (és tudást) igényelne, mint ami a jelen mű szerzőjének rendelkezésére áll, így e helyütt csupán arra vállalkozhattam, hogy az irodalom egy (és sajnos nem is túl nagy) szeletéről próbáljak képet alkotni, s e – remélem azért viszonylag reprezentatív – példák segítségével néhány következtetést levonni.⁴⁰⁵

Talán az alábbi fejezetek elemzéseiből kibontakozni látszik egy olyan történet, miszerint a holokauszt irodalmában nagyjából az utóbbi húsz évben valamiféle átalakulás figyelhető meg, pontosabban megjelent több, a hagyományozshoz képest „formabontó”, új ábrázolási kísérlet. Az általam elemzett munkákon kívül még olyan regények lennének ide sorolhatóak, mint

⁴⁰⁵ Néhány, a holokauszt nem irodalmi ábrázolását vizsgáló szakirodalmat azért a teljesség igénye nélkül megemlítenék. A holokauszt-filmekről: Insdorf, Anette: *Indelible Shadows. Film and Holocaust*. Third edition. Cambridge University Press, Cambridge & New York, 2003. A képzőművészetről: Alphen, Ernst van: *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. A holokauszt-emlékművekről: Young, James E.: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven, 1993.; Stone, Dan: *Emlékek, emlékművek, múzeumok*. Ford.: Bart Dániel. In: KOVÁCS Mónika (szerk.): I. m. 323-341.

például Georges Perec műve, a *W, avagy a gyermekkor emlékezete* (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975), melyben az elbeszélő gyermekkori és a háború alatti emlékei (pontosabban azoknak hiánya) keverednek egy olimpikon-sziget antiutópiájával (e rész sok tekintetben fasizmus- illetve holokauszt-metaforaként funkcionál); Borislav Pekic könyve, a *Veszettség* (*Besnilo*, 1983), ahol a londoni repülőtéren kitörő veszetségsjárvány egyfajta társadalom-allegóriává válik (a történet annyiban kapcsolatos a holokauszttal, hogy a járványt egy hajdani náci doktor okozza, aki a vírust a felsőbbrendű ember előállításának kísérletei közben fejleszti ki); vagy Martin Amis: *Time's Arrow* (1991) című regénye, ami szintén egy hajdan Auschwitzban tevékenykedő náci orvos életét beszéli el – sajátos módon, időben visszafelé haladva. Történetem (a holokauszt-irodalom történetének általam konstruált változata) nagyjából Wieseltől Spiegelmanig illetve Mártonig tartana, vagyis a holokauszt tanúságtételeitől, hagyományteremtő munkáitól a kánont megtörő, a reprezentáció határait feszegető (és ezen határookra rámutató) művekig. E történetben sajátos szerepet játszana Kertész *Sorstalansága*, hiszen 1975-ös megjelenésekor mindenképpen formabontónak, műfajmegújítónak számított, azaz számíthatott volna, amennyiben megkapja azt a nemzetközi ismertséget, melyet megérdemelt volna, s amelyre csak mostanában a Nobel-díj után kezd szert tenni.⁴⁰⁶

Nem szeretném, ha úgy tűnne, mintha e történetvonal egyszersmind valamiféle fejlődési vonal is lenne, szövegemben amennyire lehetett végig próbáltam elkerülni az értékítéleteket, s egyáltalán nem gondolom azt, hogy a holokauszt újabb, a hagyománytól eltérő ábrázolásai szükségképpen jobbak is lennének. Inkább egy történelmi ábrázolási téma történetét próbáltam meg felvázolni, illetve néhány olyan csomópontra rávilágítani, melyek a második világháború és a holokauszt megjelenítésének fő pontjait képezik. Természetesen néhány dolog óhatatlanul kimaradt a történetből, hiszen már a holokauszt-diskurzus kibontakozása (és a kánonképző művek létrejötte) után több olyan szöveg és ábrázolási mód is megjelent, melyek máshogy, más eszközökkel szemlélik a nácizmust és a holokausztot, mint elődeik. Saul Friedländer egyik könyvében például éppen a szerinte '60-as évek végétől felbukkanó új ábrázolási diskurzust elemzi, mellyel egyes művészek a nácizmus és a holokauszt témájához nyúltak. E diskurzus lényege a szerző szerint az, hogy bizonyos, a hitleri rezsim idején uralkodó (giccses, heroikus) ábrázolási formákat vettek át, s a fasizmus működését lényegében saját

⁴⁰⁶ Meglehetősen furcsa helyzet az, hogy a holokauszt-irodalom egyik legmeghatározóbb remekműve, Kertész szövege – már amennyire a téma szakirodalmát átlátom –, messze nem olyan ismert, mint ahogy lehetne (vagy kellene, hogy legyen). Az általam olvasott (főként angolszász), a holokauszt irodalmi ábrázolásával foglalkozó szövegek legjobb esetben is csak megemlítik a Kertész-mű létezését (általában azonban még ezt sem teszik, valószínűleg nem is tudnak-tudtak róla). Az utóbbi években már egy-egy tanulmánykötet megjelent német illetve angol nyelven, melyek – és remélendő folytatásaik – törlesztik ezen adósságot. Vö.: Szegedy-Maszák Mihály (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész*. Passagen-Verlag, Wien, 2004.; Vasvári, Louise O. – Tötösy De Zepetnek, Steven (ed.): *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Purdue University Press, West Lafayette, 2005.

nyelvhasználatának és reprezentációs stratégiájának segítségével mutatták be (valahogy úgy, ahogy – némiképp burkoltabban ugyan, de – évtizedekkel később Spiegelman is tette). Friedländer e megszólalásmód jelentős alkotásaihoz olyan regényeket sorol, mint Tourniertől *A Rémkirály* (*Le roi des aulnes*, 1970), George Steiner munkáját, a *The Portage to San Christóbal* of A. H.-t (1979) valamint filmeket, mint Syberberg *Hitlere* (*Hitler – ein Film des Deutschland*, 1978) vagy Fassbinder műve, a *Lili Marleen* (1981).⁴⁰⁷ Emellett illetve ezen belül jelent meg egy olyan filmes vonal, mely a fasiszmus és/vagy a holokauszt témáját az erotikával és a csábítással kapcsolta össze – ilyen például Louis Malle: *Lacombe Lucien* (1974) és Liliana Cavani: *Az éjszakai portás* (*Il Portiere di Notte*, 1974) című filmjei⁴⁰⁸ (e szemlélet irodalmi továbbvivője lehetne Thomas regénye).

Ahhoz, hogy megvizsgáljuk, az általam elemzett regények ábrázolási stratégiái együttesen milyen történelemképről tanúskodnak, véleményem szerint nem csupán – és nem is feltétlenül elsősorban – azt kell megnéznünk, hogy a holokauszt (és Vonnegut esetében a második világháborúról szóló) irodalom kánonjával milyen viszonyban vannak, hanem azt is, hogy mennyire illeszkednek az utóbbi évtizedek regénytörténeti tendenciába, hiszen e műveket nemcsak a háborús- és holokauszt-kánonhoz szokás sorolni, hanem tágabban a közelmúlt (posztmodern) regényeihez is (Vonnegutot és Thomast az angolszász, Mártont pedig a magyar posztmodern egyik vezető alakjaként tartják számon, Spiegelman művét pedig e diskurzuson belül pedig gyakorta említik példaként arra, ahogy a manapság a populáris műfajok „nagykörűvé válnak”, s bekerülnek az irodalmi kánonba).

Azon túl, hogy e szövegek a mai regény műfaji kánonjába tartoznak, természetesen egy szűkebb (ám a holokauszt- illetve háborús-irodalomnál tágabb) kategóriába is besorolhatók: a történelmi regény hagyományába, pontosabban a történelmi regény alakulástörténetének újabb fejleményeibe, abba a vonulatba, melyet általában posztmodern történelmi regénynek, ál-történelmi regénynek vagy történelmi metafikciónak neveznek. Ha csak nagyon felszínes és vázlatos pillantást vetünk az utóbbi évtizedek regényirodalmára, már akkor is szembetűnő, hogy a történelmi regény egyfajta új fellendülése, reneszánsza figyelhető meg. E szövegek nagyjából a '60-as évek végétől kezdtek megjelenni, s a „divathullám” csúcsának talán a '80-'90-es évek tekinthetőek (olyan alkotókat szokás idesorolni, mint E. L. Doctorow, Robert Coover, Günter Grass, Umberto Eco, Shalman Rushdie, Milograd Pavić, Lawrence Norfolk, Julian Barnes stb.) Magyarországon egyértelműen a '90-es évektől beszélhetünk a történelmi regény – és a történetelvű próza – visszatéréséről, a '86-os „prózaforradalmat” és annak további hatástörténete (Márton Átkelés az üvegen-je, Garaczi rövidtörténetei stb.) után a '90-es évektől jelennek meg az „új történelmi regény” jelentős darabjai: Háy János: *Dzsigerdilen* (1996), Láng Zsolt: *Bestiárium Transylvaniae* (1996-2003) Márton: *Jacob Wunschwitz igaz története*

⁴⁰⁷ Friedländer, Saul: *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*. Transl.: Thomas Weyr. Harper & Row Publishers, New York, 1984.

⁴⁰⁸ Ezekről bővebben: Friedländer: I. m. 74-81.

(1997), a *Testvériség-trilógia* (2001-2003), Darvasi László: *A könnyymutatványosok legendája* (1999), Esterházy Péter: *Harmonia Caelestis* (2000) Szilágyi István: *Hollóidő* (2001), Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka* (2002) című kötetei – hogy csak a legfontosabbakat említsem.

E műveket – bár sok szempontból eltérnek egymástól – összeköti, hogy történelmi témákat úgy dolgoznak fel, hogy radikálisan különböznek mind a történelmi regény klasszikus, 19. századi (Scott, Manzoni, Tolsztoj stb.), mind pedig modern (Virginia Woolf, Thomas Mann stb.) alkotásainak poétikájától.⁴⁰⁹ Hogy e különbségek mélyebb okait felfedjük úgy vélem, talán nem haszontalan, ha ismét a történelemelméletet hívjuk segítségül, mivel – amennyiben munkám egyik legfőbb tézise helyes – egy ilyen témájú irodalmi alkotás formai sajátosságainak mélyén rejtetten, de nagy jelentőséggel bírva olyan történetfilozófiai implikációk húzódnak, melyek e formát és a műfaji hagyományhoz való viszonyulást nagyban meghatározzák.

Hayden White két tanulmányában értekezik bővebben a modern irodalom és a történelem kapcsolatáról. Bár a két szöveg időben meglehetősen távol áll (a korábbi, *A történelem terhe* White történetfilozófusi karrierjének első jelentős, programadó textusa, míg a későbbi, *A modern esemény* White legutóbbi, *Figural Realism* című kötetében látott napvilágot és a szerző – mint a bevezető fejezetben már beszéltem róla – a holokauszt-polémiákra reflektál benne), bizonyos szempontból mindkettő hasonló koncepciót fogalmaz meg az irodalmi szövegek történelemképéről.

A tanulmányok fő gondolatmenete és konklúziója az, hogy amíg a 19. század első felében egyértelműen a „történelem kora” következett be (azaz a történetírás tudományos rangra tett szert, a múlt iránti érdeklődés centrálissá vált), a század második felétől egyfajta „történelemellenesség” kezdett kibontakozni, mely a 20. század modernista művészetében már egészen látványos és erőteljes formát öltött. White két tanulmánya egyebek mellett a későmodern elbeszélő művészet történelemellenességét – főként Virginia Woolf, Camus és Sartre regényeit – elemezve megfigyeli, hogy e művekben erőteljesen megkérdőjeleződik az „összerakható, adott” történet létjogosultsága, s minden olyan narratívum, mely a történeteknek s az életnek értelmet adhatna, önkényes konstrukciónak tűnik. A szerző mindkét szövegében hosszabban vizsgálja Sartre: *Az undor* című regényét, mely különösen kapóra jön neki, hiszen főhőse, Roquentin, foglalkozására nézve történész, s a könyvben Roquentin szakmai kudarca (képtelen megírni Rollebon márki életrajzát) párhuzamos felismerésével, hogy az élet mint olyan nem alkot értelemmel bíró történetet. White szerint a modernség idejére igen erőteljes lett az a koncepció (vagy inkább világtérkép), hogy az események, a történetek és az

⁴⁰⁹ Bár sokan kritizálják, a történelmi regényről szóló szakirodalom legfőbb kiindulópontja mégis mindmáig Lukács György alapvető munkája: *A történelmi regény*. Magvető, Budapest, 1977. A történelmi regény újabb magyar szakirodalmából csak két szöveget emelnék ki, melyek egyike történészi, másika pedig irodalomtörténeti szemszögből vizsgálja a műfajt: Gyáni Gábor: *Történelem és regény: a történelmi regény*. *Tiszatáj*, 2004/április, 78-92.; Hites Sándor: *A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélés köréből*. JAK-Ulpianus Ház, Budapest, 2005.

elbeszélések (s ezzel együtt a történelem mint olyan) már nem stabil dolgok többé, s a történelem rendezett, átlátható folyamatként való értelmezése érvénytelenné vált (a modern irodalom történelemképével kapcsolatban már-már közhely Joyce Stephen Deadalusát idézni – White is hivatkozik rá – aki szerint a történelem olyan lázalom, melyből mihamarabb fel kell ébredni).

Ha jól értem White koncepcióját, a szerző e jelenségre több, egymással összefüggő magyarázatot is ad. Egyfelől szerinte tulajdonképpen a világszemlélet változott meg, s a 19. század második felétől kezdődően a hagyományos történetiségkép átalakulni és erodálódni kezdett (ennek historiográfiai megfelelője lenne a *Metahistory*-ban kifejtett ironikus-szatirikus történetírás – vagyis Nietzsche, Burckhardt és Croce munkái). A huszadik században e jelenség tovább folytatódott (és tetőzött) egészen odáig, hogy bizonyos jellegzetesen korunkbeli események végképp ellehetetlenítették a „klasszikus” történelemértelmezést. Természetesen ismét a holokausztot lehetne a legparadigmatikusabb példának hozni, azt az eseményt, mely – ahogy az első fejezetben már volt róla szó – a posztmodern egyik fő teoretikusa, Lyotard szerint megtörténtével végképp lehetetlenné tette a modernitás nagy elbeszélésének legitimitását. A történelem iránti bizalmatlanság másik oka White elmélete szerint az, amiről már korábban is szóltam: a történészszakma a korábbi 19. századi történelemfelfogásnál (és reprezentációs stratégiáknál) „ragadt le”, s így nem tudott hiteles bázist nyújtani egy átalakuló, megújuló történelemkép számára.

Nem csoda, ha az az irodalmi műfaj, mely a történetíráshoz talán a legközelebb áll – vagyis a történelmi regény – a 20. század második felében úgy éledt újjá, hogy folytatta is meg nem is a 19. századi klasszikus hagyományt. Ez a történelmi regény ugyanis többszörösen reflektált írásmódszerrel él.⁴¹⁰ Reflektál saját műfaji hagyományára, vagyis a 19. századi – vagy annak alapvetően realista írásmódját követő későbbi – regényekre. Ennek leglátványosabb példái talán bizonyos, fentebb említett '90-es évekbeli magyar történelmi regények (például Háy és Darvasi szövegei), melyek rögzítik azt a tapasztalatot, hogy témájuk – a törökvilág Magyarországon – az olvasó (és általában a magyar kulturális befogadó közeg) számára leginkább más művekből (19. századi történeti- valamint ifjúsági regényekből) lehet ismerős. Másfelől ezen új történelmi regények az ábrázolás és a múlt reprezentációjának (és egyáltalán a múlt darabkáiból adekvát történet összerakásának) lehetőségeit is problematizálják. Jó példa lehet erre Graham Swift *Lápvilága* (*Waterland*, 1983), Julian Barnestól a *Flaubert papagája* (*Flaubert's Parrot*, 1984) valamint Umberto Eco művei. Talán a legszembevetőbb Swift esete, ahol is a regény történetét át meg átszövik az elbeszélő, Thomas Crick, a nyugdíjazás előtt álló történelemtanár fejtegetései a történelem értelméről, a történetírás és a történeti tudás lehetőségeiről és lehetetlenségéről. Más szempontból, de legalább ennyire

⁴¹⁰ Hangsúlyoznám, hogy a kortárs történelmi regény jellemzőiről kifejtett alábbi megállapításaim valamiféle ideáltípust feltételeznek, és ezen sajátságok egy-egy műben többé-kevésbé vannak jelen (általában valamelyik kiemelten tematizálódik), de kevés olyan mű van, melyben ezek mindegyike egyszerre, azonos súllyal működne.

látványosak Eco regényei, amennyiben egyrészt a történetírás lehetőségeit problematizálják (főként a *Foucault-inga – Il pendolo di Foucault*, 1988; és a *Baudolino*, 2001), valamint a történetírás a történelmi regény kereszteződik bennük a kortárs irodalom egy másik kedvelt műfajával, a krimivel (a legszembetűnőbben természetesen Eco első regényében, *A rózsza nevében – Il nome della rosa*, 1980). E kapcsolat nem esetleges és egyáltalán nem önkényes – már csak azért sem tekinthető annak, mert más neves szerzők is hasonló úton jártak, ilyen még például Lawrence Norfolk: *A Lempiére-lexikon (Lempiere's Dictionary*, 1991) című regénye. A kettő kapcsolatának alapja az lehet, hogy a krimi episztemológiája a klasszikus történettudomány ismeretelméletével paralel: a múltból megmaradt apró nyomokat összerakó, abból a történetet rekonstruáló nyomozó lényegében a történész munkáját végzi, vagyis – hogy a műfajra és a diszciplínára jellemző terminológiákat vegyítve fejezzem ki magam – kideríti, mi is történt valójában a múltban.⁴¹¹ A kortárs krimik egy jelentős vonulata – melyeket Bényei Tamás a témáról írott monográfiájában anti-metafizikus detektívtörténeteknek nevez – mintegy leleplezi, s egyszersmind megkérdőjelezi a hagyományos bűnügyi történetek episztemológiai (és implicit metafizikai) alapvetését: az igazság kideríthetőségét, a nyomok és a jelek mögötti egyértelmű jelentés meglétét s a múltbeli valóság rekonstruálhatóságát.⁴¹² A történelmi regény és az anti-detektívtörténet összeolvasztása tehát a két műfaj mögötti közös episztemológiai előfeltevésekre reflektál, s az eziránti bizalom elvesztését fejezi ki.

Az önreflexív attitűd még egy másik, rendkívül szembetűnő szinten is megjelenik ezekben a művekben: számos alkotás azzal mutat rá a hajdani történetek illegitimitására, hogy azokat más, alternatív nézőpontból írja újra, esetleg bizonyos, korábban a történelem „peremének” tartott régiók históriája válik bennük centrálissá. Ezen újra-megjelenítések természetesen arra utalnak, hogy a korábban megírt és elfogadott történelem nem a valóság, hanem csak annak egy lehetséges nézőpontja (nota bene: a hivatalos történetírás általában a „győztesek történelme”), így a sulykolton, a hatalom által hangoztatottn kívül számos egyéb, ugyanolyan legitim történeti nézőpont és történetlehetőség létezik. E tendencia egyik vonulata egyfajta „mítoszromboló”, a kultúra „nagy elbeszéléseit” relativizáló szándékot rejt magában. Ennek jó példája lehet Robert Nye: *Faust* (1980) című regénye, mely Faust történetét (és ezzel együtt a modern, spengleri „fausti ember” narratívumát) Wagner szemszögéből,

⁴¹¹ Az analógia már Collingwood alapművének egyik fejezetében megjelenik, ahol az angol régész-filozófus saját, a történészi munkára vonatkozó újrarájátszás-elméletét egy krimi-történeten, John Doe halálának nyomozásán szemlélteti. Vö.: Collingwood, Robin G.: *A történelem eszméje*. Ford.: Orthomayr Imre, Gondolat, Budapest, 1987. 330-346. o.; A nyomozás és a történész munka összefüggéséről lásd még: WINKS, Robin W. (ed.), *The Historian as Detective. Essays on Evidence*, Harper Colophon Books, New York, Evanston, and London, 1968.; K. Horváth Zsolt: Az ötök jele. Nyom, nyomozás és értelemképzés a microstoria látószögéből. In: Rákai Orsolya – Z. Varga Zoltán (szerk.): *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Osiris-Pompeji, Budapest-Szeged, 2003. 173-208.

⁴¹² Vö.: Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Akadémiai, Budapest, 2000.

ironikusan, a legendát megkérdőjelezve dolgozza fel; vagy Julian Barnes szövege, *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* (*A History of the World in 10^{1/2} Chapters*, 1989), melynek első része Noé bárkájának bibliai mítoszát beszéli el egy, alig fokozhatóan alternatív perspektívából: a bárkán tartózkodó szű nézőpontjából. A Barnes-műhöz képest talán kevésbé radiális, ám a történet (és az utóbbi évtizedek feminista diskurzusa) szempontjából aligha elhanyagolható szemszögváltás figyelhető meg John Maxwell Coetzee könyvében, a *Foe*-ban (1986), ahol Robinson története női szemszögből íródik újra – ugyanis a regény szerint a szigetre vetődött egy nő, Susan Barton is, aki később, a szigetről való szabadulása után az írónak (Defoe-nak) teljesen más történetverziót mesél el, mint amit a híres műből ismerünk (a könyv szerint valószínűleg létezik egy harmadik változat is, Péntek története, ám ez sosem kerülhet napvilágra, mivel a bennszülöttnek – konkrétan és persze metaforikusan – nincs nyelve). Sokan e vonulathoz sorolják a mágikus realizmus alapszövegeit: Marquez dél-amerikai regényeit valamint Salman Rushdie India és Pakisztán történetét elbeszélő műveit. Az utóbbi szerző arra is jó példa lehet, hogy az alternatív történetírás manapság nem éppen tét nélküli játék: a *Sátáni versek* (*The Satanic Verses*, 1989) egyebek mellett Mohamed történetét is máshogy, a bevett ortodox vallásos nézőponttól eltérően láttatja – az eredmény, a könyv hatása és szerzőjének hányattatásai közismertek.

A posztmodern történelmi regényről értekezők leginkább azt emelik ki, hogy a műfaj új darabjai gyakorta keverik a tényekkel megalapozott, történeti valóságot a fikcióval, így olyan elegyet hozva létre, melyben a valóság mint olyan (s különösképpen a történeti valóság) már nem választható el a pusztá kitalációtól, s e művekben a történelemmel való szabad, kötöttségektől mentes játék hangsúlyozódik. Persze a klasszikus történelmi regényekben is számos fiktív elem található, ám ott a fő történelmi események mindig „megfeleltek a valóságnak”, nem lehettek például olyan nyílt anakronizmusok bennük, mint a kortárs művekben (a leghíresebb példa erre talán *A rózsza neve*, ahol a főszereplő Vilmos atya – a 14. század elején – Wittgensteint idézi).⁴¹³ Barbara Foley egy tanulmányában a történelmi regény '60-as évektől kezdődő új reneszánszát, illetve a fikció-tény keverését összekapcsolja egy másik (főként Amerikában virágzó) regényvonulattal: az „új-dokumentarizmussal”, vagyis azzal az irányzattal, mely „tényregényeket” próbál létrehozni, a valóságos, megtörtént eseményeket a lehető legpontosabban – ám regényformában – előadni. E tendenciához olyan művek tartoznak, mint például Norman Mailer könyvei: *Az éjszaka hadai* (*The Armies of the Night*, 1968); *A hóhér dala* (*The Executioner's Song*, 1979), Truman Capote híres regénye, a *Hidegvérrel* (*In Cold Blood*, 1966), de ide sorolható akár Thomas Keneally holokauszt-dokumentumregénye is, *A Schindler bárkája* (*Schindler's Ark*, 1982). Foley szerint bár írásmódjuk különböző

⁴¹³ Az ilyesfajta anakronizmust persze meg kell különböztetnünk a történelmi regényekre általában jellemző anakronizmusoktól, vagyis egyrészt attól, hogy a szerző az általa ábrázolt periódust gyakran saját kora felől szemléli, másrészt pedig attól, hogy a történelem irányát érzékeltetendő, olyan elemeket is belevisz művébe, melyekkel a korabeli szereplők nem lehettek tisztában. Ez utóbbit nevezte Lukács Hegel alapján „szükségszerű anakronizmusnak”. Vö.: Lukács: I. m. 76-80.

(az új-dokumentarizmus vagy zsurnalizmus követői sokkal inkább a klasszikus realizmus és az újságírás stílusát követték), az új-dokumentarizmus és az új történelmi regény lényegében ugyanazt a történelemszemléleti tendenciát tükrözi, s valahogy úgy foghatóak fel, mint az érem két oldala: míg az egyik eljárás a fikciót teszi tényszerűvé, addig a másik a tényt fikcionalizálja.⁴¹⁴ A szerző, mintegy ezen irányzatok történelemképét érzékeltetve, az új történelmi regény egyik neves korai képviselőjének, E. L. Doctorownak egyik mondatát idézi: „A fikció és a fikciómentes írás közt nincs olyan különbség, ahogy hagyományosan elképzeltük: csak elbeszélés van”.⁴¹⁵ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg White is, amikor az új történelmi-irodalmi műfajok (dokumentumdráma, a tény fikciója, történelmi metafikció stb.) kialakulásáról értekezik. Szerinte ezek mindegyike egy olyan történelemkonceptiót fejez ki, ahol „a valóságos és az elképzelt közötti különbség hatályon kívül helyezése” történik. Ugyanis e művekben „[M]inden úgy jelenik meg, mintha minden egyazon ontológiai rendhez tartozna, a valóságos és a képzel, a valószerűen elképzelt és a képzetszerűen valóságos egyaránt, ami azt eredményezi, hogy az eseményekről alkotott képek referenciális funkciója elhalványul”.⁴¹⁶

Talán ebből a nagyon rövid összefoglalóból is látható, hogy az utóbbi évtizedekben a történetiséghez való viszony az irodalomban leginkább azáltal tematizálódott, hogy a klasszikus történelmi regény (és a hagyományos, 19. századi történelemkonceptió) újairása, parodizálása, relativizálása játszódott le: e művekben már nem annyira egy történelmi korszak bemutatása vagy a történelmi folyamat reprezentációja a cél (ahogy Lukács a műfaj 19. századi változatairól monográfiájában kimutatta), hanem inkább a múlthoz és a történetiséghez való mai viszony érzékeltetése valamint a múlt illetve a bevett múltképek ironizálása.

Linda Hutcheon, a posztmodern irodalom és egyáltalán a posztmodern (mint állapot, filozófia, világkép, kulturális divat stb.) egyik fontos irodalomtörténész-teoretikusa, 1988-as *A Poetics of Postmodernism* című könyvében megpróbálta az egész jelenséget a történetiség és a történelemmel való viszony felől megvizsgálni. Ennek a témáról folytatott elméleti diskurzusban külön tétje is volt, ugyanis egyes baloldali teoretikusok (például Frederick Jameson vagy Terry Eagleton) a posztmodern jelenségét éppen azon az alapon bírálták, hogy valamiféle történetietlenség vagy történelemellenesség lenne rá jellemző.⁴¹⁷ Hutcheon könyvében a másik véglet felé megy el: szerinte a posztmodern nem csak hogy nem ahistorikus, de a legfőbb sajátága éppen a történetiség. Kötetében a szerző a posztmodernt alapvetően az irodalom felől vizsgálja, s megpróbálja a posztmodern irodalmat egyetlen műfajhoz kötni,

⁴¹⁴ Valami ilyesmire utalhat *Az éjszaka hadai* című Mailer-regény alcíme is: *A történelem mint regény, a regény mint történelem*.

⁴¹⁵ Foley, Barbara: Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives. *Comparative Literature*, 34. (1982.) 330-360. (itt: 331.)

⁴¹⁶ White, Hayden: *A modern esemény*. 266-267.

⁴¹⁷ A posztmodern időkonceptiójával és a történetiségről folytatott vitákkal kapcsolatban lásd: Heise, Ursula K.: *Chronoschism. Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. Különösen az első fejezet: *From Soft Clocks to Hardware: Narrative and the Postmodern Experience of Time*. 11-74.

pontosabban bevezet egy olyan narratív műfajmegnevezést – a történelmi metafikciót (historiographical metafiction) – amihez szerinte a korszak regényirodalmának egésze kapcsolható.⁴¹⁸

Hutcheon a történelmi metafikciót három irányból közelíti meg. Egyrészt a posztmodern különböző filozófiai elméletei felől. Másrészt – s számunkra ez fontosabb – a történelemelmélet újabb fejleményeinek irányából (legfőbb hivatkozásai pontjai White, Dominick LaCapra, Foucault, Paul Veyne és Michel de Certeau). Hutcheon szerint a narratív történelemelmélet teoretikusan fogalmazta meg azt a tapasztalatot, mely a történelmi metafikciókban is megmutatkozik, vagyis a történetírás szövegszerűségét, azt, hogy a múltról alkotott kép eleve történetileg meghatározott, valamint diskurzus- és hatalomfüggő. Hutcheon szemléletmódja alapján párhuzamos az általa posztmodernnek elkönyvelt történelemelmélet és a posztmodern regény alakulástörténete, azaz a történész-teoretikusok elméletileg fogalmazták meg azokat a tapasztalatokat, melyek a regényekben művészileg kifejeződnek.

Harmadrészt bár Hutcheon könyve a történelmi metafikció műfajának nagyjából szinkrón leírására törekszik, mégis, ha e szöveget összevetjük a szerző korábbi munkáival, egy implicit irodalomtörténeti fejlődésvonal is kiolvasható belőlük. Nem egészen egy évtizeddel korábbi, a metafikcionális elbeszélésekről értekező művében Hutcheon még a kortárs irodalom fő vonulatának az önreflexív, metanarratív műveket tartotta, s szerinte ezek a klasszikus realista szövegekhez képest annyiban jelentenek változást, hogy rávilágítanak az irodalmi nyelv alaptermészetére, vagyis annak önreferencialitására. Hutcheon szerint a metanarrativitás természetesen nem a 20. század „találmánya”, már az újkor egyik legelső, de mindenképp legnagyobb hatástörténettel bíró regényében, a *Don Quijote*-ban megfigyelhető (hogy olyan későbbi, 18. századi műveket ne is említsünk, mint a *Tristram Shandy*, a *Tom Jones* vagy a *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*), de a 20. század elejétől az elbeszélő irodalom egyik legfőbb irányvonalának számít.⁴¹⁹ A könyv előszavában a szerzőnő röviden értekezik a kortárs metafikciók recepciójáról, s egy helyütt megjegyzi, hogy „a 70-es évek irodalomtudományában a »posztmodern« terminusa a kortárs önreflexív szövegek jelölőjévé kezdett válni”.⁴²⁰ Bár ő itt nem használja a posztmodern elnevezést (mivel szerinte túl szűk kategória a metafikciós szövegekre), számos olyan alkotót vizsgál (például John Barthot, John Fowlest vagy Robert Coover), akiket ehhez az irányzathoz sorolnak, s későbbi munkájában ő maga is e felől elemzi őket. Posztmodern-

⁴¹⁸ A terminus a magyar irodalomtudományos nyelvben általában mint historiográfiai metafikció kezd meghonosodni. A fordítás nagyon pontos, túlságosan is az, ezért döntöttem úgy, hogy valamennyire másként használom, mint a hazai kritika. Hutcheon terminusáról és a kortárs angolszász történelmi regényről remek összefoglalót nyújt Hites Sándor tanulmánya: *A történelem és a metafikció az angolszász regényirodalom közelmúltjában. Forrás*, 2002/6. 93-101.

⁴¹⁹ A modern regény válfajairól és a metaregény történeti poétikájáról lásd még: Žmegač, Viktor: *Történeti regénypoétika. A huszadik századi regény alapvető kettőssége*. Ford.: Rajslí Emese. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei* 1. 99-170.

⁴²⁰ Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1980. 2.

könyvében a „szimplán” metanarratív szövegeket Hutcheon már a későmodernhez tartozónak tekinti, s a posztmodern irodalom fősodrát (sőt, a posztmodern) a történelmi metafikciókban látja. Szerinte ezek mind a modern, mind pedig a realista jellegű szövegektől különböznek, még hozzá abban, hogy egészen másként kezelik a referencialitás problémáját. Amennyiben ugyanis (természetesen nagyon leegyszerűsítve) a realista szöveg alapvetően referenciális próbál lenni, a későmodern művek inkább saját megalkotottságukat, szövegszerűségüket fejezik ki. „A posztmodern referencia különbözik a moderntól – állítja Hutcheon –, mivel nyíltan elismeri, hogy a múltbeli valóság *létezik*, bár viszonylag megközelíthetetlen (csak diskurzusokon keresztül férhetünk hozzá). Emellett különbözik a realista referenciától is, ugyanis erősen hangsúlyozza, hogy minden olyan valóság, mely objektíven és tapasztalatunktól függetlenül létezik, viszonylag *megközelíthetetlen*.”⁴²¹ Vagyis a második könyvben egy látens irodalomtörténeti narrativum is fellelhető: annak ábrázolása, ahogy a regény a (leginkább a '60-as évek amerikai regényeire, a *nouveau roman*-ra valamint Beckett műveire jellemző) metanarratív, önreferenciális írásmódból a történelmi metafikcióba ment át.⁴²²

A posztmodern regény esetén „történelmiesítése” miatt Hutcheon szembeáll számos olyan teoretikussal, akik a korszak poétikájának szintén inkább azokra az elemekre helyezik a hangsúlyt, melyek a szövegeket elszakítják (vagy legalábbis elszakítani látszanak) a referencialitástól. E szempontból talán érdemes összevetni Hutcheon tézisé a posztmodern fikció egy másik, sokat hivatkozott angolszász irodalmárának, Brian McHale-nek az elméletével. McHale egy alapvető oppozícióban látja a posztmodern és a modern szövegek különbségét: szerinte a modernség idején keletkezett művek alapvetően *episztemológiai* kérdéseket tesznek fel, vagyis a világról szerzett ismeretek mibenlétére, a világ értelmezéseinek lehetőségeire keresik a választ (ezért lehetnek a modern regény alapvető paradigmái például a Woolf-i, Joyce-i tudatábrázolás vagy a Faulkneri, Huxley-i többbézőpontúság). Ezzel szemben McHale azt állítja, hogy a posztmodern regény *ontológiai* kérdésfeltevésekkel dolgozik, azaz nem a világ megismerhetőségére kérdez rá, hanem egyrészt a világra mint olyanra, másrészt pedig a világalkotás lehetőségeire, az irodalmi szöveg (és az abban megképzett univerzum) létmódjára.⁴²³ Azért lehetnek McHale számára a posztmodern regényirodalom olyan – sokak által kissé lenézett, populárisnak tartott – műfajai fontosak (sőt, szerinte a kánon centrumában elhelyezhetőek), mint a sci-fi vagy a cyberpunk, mivel úgy gondolja, ezek *par excellence* ontológiai kérdésfeltevésekkel dolgoznak: a világ

⁴²¹ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*. 146. – kiemelések a szerzőtől.

⁴²² Csak zárójelben jegyezném meg, hogy a két mű arról is jól tanúskodik, hogy mi történt az angolszász irodalomtudományban egy évtized alatt: míg az előbbi eszköztárban és szemléletmódjában inkább a strukturalizmust alkalmazza, az utóbbi már inkább a posztstrukturalizmus és a kritikai kultúrakutatás szemléletmódját használja. Émiatt nem is akarnék állást foglalni abban a kérdésben, hogy a történelmi metafikció tényleg a posztmodernhez, a metanarrativitás pedig a modernhez lenne sorolható: mindez leginkább attól függ, hogy az irodalomtörténész hogyan cselekményesíti a 20. századi irodalmat.

⁴²³ Vö.: McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. Routledge, London and New York, 1987.

mibenlétét, az alternatív világképzési lehetőségeket és az olvasó által reálisnak tételezett valamint a szövegbeli fiktív univerzumok kapcsolatát problematizálják.⁴²⁴

McHale a történelmi regényeket is megpróbálja e teoretikus keretbe illeszteni. Első pillantásra még úgy tűnik, mintha McHale elmélete Hutcheonéval szinte azonos lenne, mivel ő is azt hangsúlyozza, hogy az új történelmi regény a korábban bevett műfaji és történelemszemléleti hagyományhoz reflexív módon, ironikusan viszonyul, és alternatív történelemverziókat jelenít meg. A szerző szerint „A posztmodern történelmi regény két értelemben is revizionista. Egyrészt a történelmi feljegyzés *tartalmát* vonja revízió alá, újraértelmezi azt, és gyakran leleplezi, demisztifikálja a múlt bevett változatát. Másrészt a magának a történelmi regénynek a konvencióit, normáit is módosítja, sőt, átalakítja”.⁴²⁵ McHale a műfaj új vonulatának három változatát különíti el, az elsőt *apokrif történelemnek*, a másodikat *teremtő anakronizmusnak*, a harmadikat pedig *történelmi fantasztikumnak* nevezi. Az apokrif történetek a hivatalos történetírást alakítják át, parodizálják, és új történetvariánsokat vezetnek be (McHale jellemzése nagyjából hasonló ahhoz, amit pár oldallal korábban az „alternatív történelmi regényekről” írtam). A teremtő anakronizmus lehet konkrét, tárgyi, de gyakran egyfajta önreflexív, a műfaji hagyományra utaló funkciót tölt be, amennyiben az adott korszak ábrázolása egyértelműen mai perspektívából történik. McHale szerint ezt a klasszikus történelmi regények is elkövették, Walter Scott középkori lovagai a 19. századi romantikus ideológiát tükrözik, ám amíg ez akkoriban nem volt szándékos gesztus (inkább hibaként róható fel), a posztmodernben ez az ábrázolás és a történelem szükségszerű jelenkoriságára (s így fikcionalitására) utal.⁴²⁶ Az új történelmi regény harmadik válfaját pedig azok a művek alkotják, melyek egészen nyíltan keverik a fikciót a valósággal, s a történelmi témát a fantasztikummal (természetesen ez a típus kereszteződhet – és nagyon gyakran kereszteződik is – az előző kettővel).⁴²⁷ A szerző mindhárom fajta történelmi

⁴²⁴ Vö.: Mchale, Brian: Világok összeütközése. Ford.: Bohács Ákos. *Prae*, 1999/1-2. 24-38. (E tanulmány a *Postmodernist Fiction* egyik fejezetének fordítása.) illetve: Uő.: POSTcyberMODERNpunkISM. Ford.: Elekes Dóra. *Prae*, 1999/1-2. 57-68.

⁴²⁵ McHale: *Postmodernist Fiction*. 90.

⁴²⁶ Ha csak nagyon röviden is, de megjegyezném azért, hogy véleményem szerint a legtöbb, a (poszt)modern történelmi regényről értekező teoretikus rendkívül leegyszerűsíti a műfaj klasszikus munkáinak poétikai jegyeit, s kissé úgy állítja be őket, mintha egy meglehetősen „lebutított” realizmus-fogalommal, a múltbeli valóság minden további nélküli ábrázolhatóságának hitével lettek volna felvértezve. Hogy ez mennyire nem így van, ahhoz talán elég a Walter Scott-i regények előszavait és lábjegyzetelési technikáját megemlíteni, melyeknél a történelmi valóság reprezentálhatósága általában relativizálódik, ironizálódik.

⁴²⁷ Hasonlóan nagy súlyt helyez a fantasztikumra a posztmodern történelmi regény egy másik teoretikusa, Elisabeth Wesseling is. Ő az utópikus irodalom mintájára egy új terminust vezet be (mely szerinte nagy irodalomtörténeti hagyománnyal bír): az ukrónikus (azaz időn kívüli) történelmi regényt, melybe a történelem-átiratok, alternatív történetek stb. tartoznának. McHale-lel és Hutcheonnal szemben Wesseling sokkal kisebb jelentőséget tulajdonít ezen regények önreflexivitásának, inkább a más szempontú történelemre, és a tény-fikció (és fantasztikum) keresztezésére helyezi a hangsúlyt. Vö.: Wesseling, Elizabeth: *Historical Fiction. Utopia in History*. In: Bertens, Hans – Fokkema, Douwe (ed.): *International*

regényt ontológiaiainak (vagy kvázi-ontológiaiainak) tartja, mivel a „posztmodern revizionista történelmi regényben a történelem és a fikció helyet cserél, a történelem fikcionalissá válik, a fikció »igaz« történet lesz – a valódi világ pedig a keveredésben eltűnni látszik”.⁴²⁸

Mint látható McHale a történelmi regénynél is azt hangsúlyozza, amit a posztmodern regényeknél általában: a valóság mibenlétére való rákérdezést, s a szövegben kialakított világ konstruáltságát. Hutcheon szerint McHale oppozíciója túlságosan sarkított, nem lehet valamiféle vagy-vagy logika alapján vizsgálni a két korszakot, sőt, az általa elemzett műveknél nem is működik, mivel a történelmi metafikciók gyakran *egyszerre* tesznek fel ontológiai és episztemológiai kérdéseket, mind a valóság (a múlt) ontológiai helyzetét, mind pedig megismerhetőségét problematizálják.⁴²⁹ Bár véleményem szerint a szerzőnek mindenképpen igaza van abban, hogy McHale tipológiája kizárólagosít, de úgy vélem ezt maga Hutcheon is megteszi: nem biztos hogy a legszerencsésebb a posztmodern műfajnak tartani a történelmi metafikciót, hiszen ennek következményeképp meglehetősen sok kortárs és közelmúltbeli művet kell kizárnunk (ahogy Hutcheon lényegében a „későmodernbe számúzi” a ’60-as évek kísérleti regényeit), emellett pedig, paradox módon olyan szélesre kell tárnunk a műfaj kereteit, hogy szinte minden beleférjen. Ez utóbbit is elköveti a szerző, pontosabban a könyvet olvasva néha kissé úgy tűnik, minden, ami Hutcheon szerint a mai irodalomban jelentős, így vagy úgy, de a történelmi metafikcióhoz sorolható.

Hutcheon elméletében szempontunkból két dolog a legfontosabb, melyek tulajdonképpen a narratív történelemelmélet fő téziseihez is visszakapcsolhatóak. Mint már említettem, a szerző szerint e műfaj a történelem, a történetírás és a történeti tudat konstruáltságára, diskurzusfüggőségére mutat rá. Nem eltűnteti a referencialitást (már persze amennyire ez eltörölhető egyáltalán), hanem valamiféle „metareferencialitással” él, s ahogy Hutcheon fogalmaz, a fő kérdése nem arra irányul, hogy a nyelv milyen empirikus valóságra utal, hanem hogy e nyelv „melyik diszkurzív kontextushoz tartozik”.⁴³⁰ Vagyis a történelmi regény nem magáról a múltról, hanem a múltról való beszédről szól. Ennyiben azonban más szinten ugyan, de mindenképpen referenciális: arra vonatkozik, hogy miképp, milyen módon és milyen közegekben volt megszólítható a múlt, s milyen lehetőségek vannak, lehetnek megszólítására. Így a történelmi metafikcióhoz gyakorta valamiféle leleplező, ideológiakritikai attitűd kapcsolódik, amennyiben kimutatja, hogy amit a múltról való igaz (tényszerű) megszólalásnak hittünk, csupán bizonyos (ideológia, hatalmi, kulturális) beállítódásmódok által legitimizált, az igazság szerepébe beállított konstrukció.

Vagyis – s ez Hutcheon elméletének másik fontos tézise – a történelmi metafikció alapvetően *politikai* tétellel bír. Ez egyrészt a korábbi, hagyományos

Postmodernism. Theory and Literary Practice. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1997. 203-211.

⁴²⁸ McHale: *Postmodernist Fiction*. 96.

⁴²⁹ Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*. 50.

⁴³⁰ Hutcheon: I. m. 119.

diskurzusok leleplezésében, azok ironizálásában, parodizálásban, másrészt pedig új narratív formákkal való kísérletezésben és azoknak a történelmi ábrázolásra való alkalmazásában mutatkozik meg. A narratív forma – ahogy azt Lukács nyomán Hayden White is megfogalmazta – politikai ideológiát is tükröz, s a jelentős szerzők már azzal, hogy a korábbi, megkövesedett formákat felülírják, magát az ideológiákat is (esetünkben a hagyományos történelemképhez kapcsolódó beállítódásokat) relativizálják, kérdőre vonják.⁴³¹

E kulturális, politikai tét – ahogy azt Hutcheon egy évvel későbbi, *The Politics of Postmodernism* című könyvében alaposan kifejti – legerőteljesebben abban mutatkozik meg, hogy a történelmi metafikció minden totalizáló, univerzalizáló szándékkal, a történelem, az egységes („igaz”) történeti elbeszélés totalitásának képzetével szemben áll.⁴³² Ezért fontosak és különösen kedveltek Hutcheon számára az „alulnézeti”, „más perspektívájú” történetek és történelmek, különösen a női szemszög (például Coetzee regénye, de D. M. Thomas művét is ebből a szempontból elemzi) és a posztkolonialista perspektíva (a könyvek egyik leggyakrabban citált szerzője Rushdie). Ha ismét csak visszakapcsolunk a történelemelmülethez, némi párhuzamot fedezhetünk fel az újabb historiográfiai irányzatok (például a társadalmi nemek története, Alltagsgeschichte, az oral history, a mikrotörténelem, de akár olyan irodalomtörténeti iskola is idesorolható, mint az újhistorizmus) érdeklődési területei és a történelmi metafikció szemléletmódja között, hiszen ezek az iskolák a történelemnek éppen azokat a szféráit próbálják megszólítani és megszólaltatni, melyek korábban nem kaphattak hangot (a nőket, a „kisembereket” stb.). Emellett, mintha az a furcsa jelenség lenne megfigyelhető, hogy bizonyos szempontból tulajdonképpen az új történelmi regény valósítja meg azt a programot, melyet a narratív történetfilozófia egyes képviselői a történetíráson belül szeretnének elérni: az önreflexivitást, az új, radikális narratív formákkal való kísérletezést, a jelen és a múlt dialogikus viszonyának érzékeltetését stb.⁴³³ A történetírás, a történelemelmélet és az irodalom ilyenén összefüggése persze egyfajta „korhangulatnak” is betudható, hiszen nagyon hasonló problémákkal, hatásokkal, kérdésfeltevésekkel szembesülnek a mai történészek és írók (illetve azok jelentős hányada – hiszen nem csupán konzervatív szemléletű, 19. századi szellemű historiográfiát művelő szakemberek vannak még szép számmal, hanem kevésbé „forradalmi” írók is).

⁴³¹ Vö.: „...humanista vagyok, és szerintem a humaniorák lényegében az olvasásról szólnak” Beszélgetés Hayden White történésszel. 261-262.

⁴³² Vö.: Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. 2nd edition. Routledge, London and New York, 2002. (az első kiadás 1989-es) Különösen a harmadik fejezet: Representing the Past. 59-88.

⁴³³ Az új narratív formák alkalmazásának elvárása – ahogy már többször szó volt róla – főként White és Lionel Gossman nevéhez köthető. A múlthoz való dialogikus viszonyt (elsősorban Mihail Bahtyin dialóguselmélete alapján) Dominick LaCapra szorgalmazta. Vö.: LaCapra, Dominick: *Rethinking Intellectual History. Text, Context, Language*. Cornell University Press, Ithaca & London, 1983.; Uő.: *History and Criticism*. Cornell University Press, Ithaca & London, 1985. A mai történetírás elbeszélő módszereit (a modern irodalommal összevetve) egy tanulmányában Peter Burke vizsgálta. Vö.: Burke, Peter: Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése. Ford.: Kisantal Tamás. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák* 4. 37-52.

Ahogy Jacques Le Goff, az *Annales*-kör 1970-es években kezdődő új vonulatának, a *nouvelle histoire*-nak az egyik legmeghatározóbb alakja egy újabb könyvének előszavában kifejtette, ezen történetírói irányzatok mögött a 20. század néhány olyan tapasztalata áll, melyek a korábbi, felvilágosodás-kori történelemkoncepciót tarthatatlanná tették. „A Gulágtól a kínzókamrákig, a náci megsemmisítő táboroktól az apartheidig és a rasszizmusig, a háború szörnyűségeitől az éhínségig minden arra kényszerít – állítja Le Goff –, hogy feladjuk a lineáris, folytonos, általános fejlődésbe vetett hitünket (...). A világ társadalmainak (valamint a harmadik világnak) és történelmüknek mélyebb ismerete miatt nem tartható már az az eszme, hogy minden emberi társadalomra ugyanaz a fejlődésmodell lenne érvényes.”⁴³⁴ Tehát az új historiográfiai irányzatok azzal, hogy a sokszínűségre, új nézőpontok bevezetésére és feltárására helyezik a hangsúlyt, tulajdonképpen ugyanazt a történelemképet fejezik ki, mint az újabb regények: a korábbi, lineáris fejlődés alapú koncepciók végét s a plurális(abb) történelemfelfogás szükségességét.⁴³⁵

Persze sok esetben nem kizárt a történetírás-történelemelmélet és az irodalom közötti közvetlen kapcsolat lehetősége sem – sőt, néha egészen valószínű. Például Julian Barnes regényének, a *Flaubert papagájának* egyik jelenete (melyben a narrátor a francia író életét valós adatokat felhasználva többször, különbözőképpen beszéli el – első esetben siker- a másodikban pedig kudarc-történetként) erőteljesen olyan, mintha egy az egyben White cselekményesítés-koncepcióját venné át. Emellett a magyar történelmi regények közül talán Márton László művei árulkodnak leginkább elméleti tudatosságról – de a világirodalomban Eco a leglátványosabb példa, aki már fő szakmája és kutatásai (szemiotikus, esztéta, filozófus) révén is teljes mértékben ismeri a kortárs történetírást és -filozófiát.⁴³⁶

Ha a korábbi fejezetekben elemzett műveket összevetjük a történelmi metafikció kánonjával s a műfajról írottakkal, több fontos dolog is megfigyelhető. Egyfelől, ezen műveket a teoretikusok egyértelműen ebbe a kánonba sorolják: Vonnegutra Hutcheon számos alkalommal hivatkozik, a Thomas-mű elemzésének pedig egy külön fejezetet szentel. A Spiegelman-könyv valószínűleg sajátos, „kevert” műfaja miatt maradt ki Hutcheon kötetéből, ám a műfajhoz tartozását jól mutatja egy pár évvel későbbi tanulmánykötet, mely konkrétan a történelmi metafikció amerikai és kanadai példáival foglalkozik, s amelyben Nabokovval, Vonneguttal, Timothy Findley-

⁴³⁴ Le Goff, Jacques: *History and Memory*. Angol ford.: Steven Rendall – Elizabeth Claman. Columbia University Press, New York, 1992. XIV.

⁴³⁵ Ankersmit még messzebb megy, amikor a mikrotörténelmet lényegileg posztmodern történetírásként aposztrofálja, s véleménye szerint e historiográfia nem annyira a múlt, mint önnön reprezentáció voltára irányítja a figyelmet – valahogy úgy, mint a modern képzőművészet, mely nem az ábrázolt dolgot, hanem a mű anyagságát állítja előtérbe. Vö.: Ankersmit, Frank: A történelmi reprezentáció. 259-263.

⁴³⁶ Klaniczay Gábor Ecoról írott tanulmányában például egyértelműen a *nouvelle histoire* és a mikrotörténelem megjelenéséhez kapcsolja azt a szellemi hatást, mely az olasz szerző posztmodern regényeiben érezhető. Vö.: Klaniczay Gábor: Az Eco-inga. BUKSZ, 1993/3. 115-123.

vel stb. foglalkozó tanulmányok mellett szerepel egy, a *Maus*-ról írt elemzés is.⁴³⁷ Munkám Márton-regényt vizsgáló részében említettem, hogy a szerző *Átkelés* utáni korszakát a kritika gyakorta a történelemelmélet és a történelmi regény felől elemzi, sőt, bizonyos irodalomtörténészek egyenesen a Hutcheon-féle teóriát hívják segítségül, és az általa meghatározott műfajba helyezik regényeit és drámáit.⁴³⁸ Vagyis első pillantásra úgy látszik, mintha ezek a szövegek minden probléma nélkül beilleszkednének az új történelmi regény kánonjába. Ez persze annak is betudható, hogy Hutcheon és a legtöbb, a témával foglalkozó teoretikus igen tág értelemben használja a történelmi regény fogalmát. Sokkal tágabban, mint ahogy azt korábban, a műfaj klasszikusai esetében alkalmazták, amelyeknél leginkább az számított a történelmi regénynek, ami egyfajta többé-kevésbé távoli, de mindenképpen lezárt múltat reprezentál. A történelmi metafikció azonban sokkal szélesebb kategória, és benne maga a történelem is egyfajta „meta” értelemben használatos: nem egy adott múlt megjelenítése a cél, hanem a történelemnek mint folyamatnak, mint diszkurzív közegnek, mint a megtörtént és történő eseményeket hordozó szférának, mint az emberi érzékelés és létezés terepének ábrázolása. Vagyis tulajdonképpen a műfajba tartozhat minden, ami így vagy úgy, de a történelmet mutatja be (persze ezzel együtt jár a korábban említett kizárólagosító tendencia is, hiszen szinte bármilyen szövegre ráhúzható, hogy valamilyen módon a történelmet vagy a történeti folyamatokat reprezentálja).

Jómagam azonban azt gondolom, van néhány olyan vonás, melyben a traumatikus eseményeket felvonultató alkotások eltérnek más művektől, s megfigyelhetőek bizonyos reprezentációs jegyek, melyek – ha nem is kizárólag, de nagy többségében – csupán az ilyesfajta szépirodalmi munkákra jellemzőek. Itt ismét felfedezhető valamiféle párhuzam az utóbbi évtizedek történetírásával: a kortárs irodalomban ugyanúgy ezekhez az eseményekhez kapcsolódik számos reprezentációs probléma, egyedi ábrázolásmód, ahogy a historiográfiában (s annak elméletében) is. Persze már az első fejezetekben – megindokolandó, miért is ezt a szövegkorpuszt vizsgálom – kifejtettem, hogy az ilyen események (és főként a holokauszt) ábrázolására erőteljes társadalmi konvenciók, tiltások vonatkoznak – vagyis a reprezentációnak vannak határai. Ám, mint már beszéltem róla, e határokat, úgy tűnik, néhány nemrég született mű egyre erőteljesebben hágya át, és emellett ezek mégis kanonizálódnak: vagyis a határok kitolódnak, illetve maga a diskurzus alakulni látszik. Azonban ha a másik oldalt nézzük meg, az is szembetűnő, hogy a holokausztot és egyéb traumatikus történelmi eseményeket feldolgozó művek a történelmi metafikciók bizonyos határáthágásait már nem vállalják, vannak olyan pontok, ahol sokkal kevésbé radikálisak, mint a más témákat feldolgozó történelmi regények.

⁴³⁷ Vö. Engler, Berndt – Müller, Kurt (ed.): *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1994. (a *Maus*-t elemző tanulmányt Richard Martin írta)

⁴³⁸ Vö. például a *Jacob Wunschwitz*-cal kapcsolatban: Rácz I. Péter: A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban. 124-131.

A legfontosabb ilyen természetesen a tények (néhány kardinális tény) valóságreferenciája. Ha visszaemlékszünk a Thomas-regénnyel kapcsolatos vitára, látható, hogy bár a szerző a Babij Jar-i eseménynél mert a legkevésbé elrugaszkodni a történelmi valóságtól (a Kuznyecov-mű beemelése egyáltalán nem az „irodalmi”, „intertextuális játék” szerepét tölti be, hanem éppen a tényeknek való megfelelés miatt került a szövegbe), de sokak szemében még ez is „botrányosnak” számított. Mint megfigyelhettük, Mártonnál sajátos, keserűen ironikus stratégia mutatkozik meg: az *Árnyas fűtca* számos fikcionális elemet tartalmaz (sőt, nagyrészt kitaláció), ám az elbeszélő újra és újra figyelmeztet arra, hogy „a valóság megbosszulja magát”, van, amit nem lehet megváltoztatni, még a képzelet szabadsága sem alakíthat át bizonyos történelmi tényeket, adottságokat. Vagyis a holokausz olyan pontot képez a történelemben, melynél a referencialitás (bár szívesebben használnám inkább a „valóság” szót) egyáltalán nem áthágható: a művész egy adott szintig játszhat a tényekkel, fikcionalizálhatja őket, de ez sosem lehet abszolút, hiszen ezzel már egy olyan társadalmi-morális konvenciót sértene meg, mely – úgy tűnik – teljesen adva van, és a kultúra nagy többsége által elfogadott. Egy könyvében Berel Lang úgy fogalmazza meg e problémát, hogy szerinte az ilyen műveknél a fikció és a nem-fikció közötti „különbséget alapvetően nem esztétikai vagy kognitív fogalmak alapján kell szemlélni (de legalábbis nem elsősorban így), hanem olyanként, mint ami morális alapon nyugszik. Ezt ráadásul a holokausz-szövegek és a holokausz-kritika is erősen bizonyítja. Másként fogalmazva, ha a fikció/nem-fikció elkülönítésének morális alapját tagadnánk, a holokausz-irodalom és a holokausz-kritika története érthetlenné válna”.⁴³⁹ Kevés olyan történelmi esemény van, melynél a morál ennyire meghatározó, minden vitán felül álló. Hogy egy meglehetősen profán példával éljek: mondjuk a mohácsi csata eseményeinek fikcionalizálása egy történeti diskurzusban tudományos, egy művésziiben pedig esztétikai kérdés, de a holokausz eseményeinek fikcionalizálása *minden esetben* elsősorban etikai probléma.⁴⁴⁰ Így, ha a holokauszt és annak ábrázolásait a posztmodern diskurzusa felől szemléljük, látható, hogy az esemény kitüntetett szerepet kap: bizonyos szempontból kezdőpont, mivel ezáltal veszítette hitelét a modernitás metanarratívája, másfelől viszont végpont, hiszen éppen a posztmodern – vagy inkább lehetséges túlajtásainak – egyes elemeivel áll szemben: itt ismét hangot kap a valóság, a tények, a történelem referencialitása. Újra aláhúznám, az egyszerűség kedvéért: nem azt állítom, hogy a holokausz a priori eltér a történelem minden egyéb eseményétől (sok szempontból persze más, és kiemelkedő: méreteiben, ideológiájában stb. mindenképp a történelem egyik legszörnyűbb eseményének tekinthető), vagyis nem az „egyediség”-koncepciók mellé álllok. Inkább arra helyezném a hangsúlyt, hogy a holokauszhoz *más a viszonyunk*, mint a többi történelmi eseményhez, sokkal erőteljesebb morális

⁴³⁹ Lang, Berel: *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*. 74.

⁴⁴⁰ Persze ez nem jelenti, hogy a mohácsi-csata reprezentációjánál az etika ne lenne fontos tényező, s akár elsődlegessé is válhat – képzeljünk el mondjuk egy szélsőséges, rasszista, törökellenes ábrázolást. Ez azonban azt hiszem inkább kivételnek, mintsem szabálynak számít.

konszenzus figyelhető meg az esemény megítélése és annak ábrázolása körül, mint a legtöbb egyéb történelmi esetről.

E viszonykülönbséget és a klasszikus, poszmodern történelmi regény valamint a traumatikus történelmi eseményeket feldolgozó alkotások szemléletmódjának eltérését talán ismét a történelemelmélet bizonyos szerzőinek kategóriái mentén lehetne megragadni és megerősíteni. White korábban már többször említett historiográfiatörténeti koncepciójában kétféle történetírást különít el, melyeket rá jellemző módon esztétikai kategóriák alapján osztályoz. Az amerikai teoretikus a szép-fenséges oppozíciót használja szemléltető metaforaként, amikor azt állítja, hogy míg a 19. század előtti történetírást alapvetően a történelem fenséges szemlélete jellemezte, tehát valamifajta félelmetes, kaotikus, alapvetően átláthatatlan folyamatként jelent meg, addig a szaktudománnyá válás együtt járt a fenséges kiszorításával, s helyére a szép került, a történelem rendezett, átlátható, megismerhető természete hangsúlyozódott.⁴⁴¹ Mint egy, White-tal foglalkozó tanulmányában Keith Jenkins állítja, e koncepció a szerző életművében nem csupán egy múltat leíró narratívum szerepét tölti be, hanem tulajdonképpen White nézetei, gondolkodása valamiféle program felvázolását is magába foglalja, melynek jelmondata talán a „vissza a fenségeshez!” lehetne.⁴⁴² A fenséges szemlélet, a történelem érthetlenségének hangsúlyozása ugyanis erőteljes politikai tétellel bír, mivel ez a jelenbeli nemzedék számára a saját sorsa iránti felelősséget sugalmazza, s a jelen megváltoztatására, jobbá tételére ösztönöz. Ha White nézeteit témánkra alkalmazzuk, annak a furcsa helyzetnek lehetünk tanúi, hogy manapság e fenséges szemlélet inkább a történelmi metafikcióra jellemző, itt mutatkoznak meg azok a tendenciák, amelyek egyfajta újabb, „fenséges” történelemszemléletről árulkodhatnak. Ám úgy vélem, a traumatikus történelmi eseményeket megjelenítő szövegek annyiban nem férnek e kategóriák közé, hogy éppen bizonyos, a „káosz gyönyörűségét” reprezentáló tendenciák itt radikálisan megtagadtatnak, s a referencialitás, a tényekbe gyökerezettség sokkal erőteljesebb szerepre tesz szert bennük. A különbség érzékeltetéséhez úgy vélem a bináris oppozíciót legalább háromszattatúvá kell tennünk, és külön helyet biztosítanunk a traumatikus történelemértelmezésnek és történeti reprezentációnak, valahogy úgy, ahogy a történelemelmélet egyik legjelentősebb kortárs német teoretikusa, Jörn Rüsen a történelmi tapasztalat különböző formáit vizsgálva tette.⁴⁴³

A szerző a történelem tapasztalásának három ideáltipikus módját különíti el: a normálist, a kritikait és a katasztrofikust vagy traumatikust. Fontos hangsúlyozni, hogy a három tapasztalatforma eltérése Rüsen szerint sem magában az eseményben, hanem az ahhoz való egyéni vagy közösségi

⁴⁴¹ White, Hayden: A történelmi értelmezés politikája: szaktudománnyá válás és a fenséges kiszorítása.

⁴⁴² Jenkins, Keith: *On What is History? From Carr and Elton to Rorty and White*. Routledge, London and New York, 1995. 145.

⁴⁴³ Rüsen, Jörn: Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban (Itt némul el a történelem értelméről szóló beszéd). Ford.: Karádi Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 54. (2004/ősz) 14-17.

hozzáállásban keresendő (a német történész ugyanazon a példán, Németország újraegyesítésén keresztül fejt ki a típusok különbségeit). Míg a normális történelmi tapasztalat esetében az adott esemény már meglévő, tradicionális narratív minták és ideológiák alapján értelmeződik, a kritikainál ezen elbeszélés és értelmezésminták megkérdőjeleződnek, érvényességüket veszítik, s új interpretációs keretek kialakítására történik kísérlet. A harmadik tapasztalatformánál mindkét törekvés kudarcot vall: sem a korábbi elbeszélésmintákba beilleszteni nem lehet az eseményt, sem pedig olyan újakat kialakítani, melyek segítségével értelmezhetővé válik. Vagyis a katasztrofális-traumatikus tapasztalat nem csak a bevett értelmet, hanem az értelemadás lehetőségét is kétségbe vonja. Ám a traumatikus tapasztalat sokkal több, mint a történelmi kategóriák értelmetlenségének belátása (ez esetben nagyjából a white-i fenségessel lenne ekvivalens). Rüsen hangsúlyozza, hogy ezen tapasztalat alapvetően zavaró, s emiatt gyakorta próbálják a hagyományos keretekbe helyezni (s ezzel mintegy elfojtani és detraumatizálni), ám szerinte az adekvát módszer egyfajta retraumatizálás, vagyis olyan reprezentáció, mely sem hagyományos módon ábrázolni, sem új értelmezési kategóriát találni nem akar, de pusztán esztétizálással vagy moralizálással sem próbálja az esemény szörnyűségét tompítani, hanem az esemény megjelenítése és emlékezetben tartása révén a termékeny gyásznak nyújt teret. Ez esetünkben, a fikcionális műveknél azt jelenti, hogy a megjelenített esemény természete nem engedi a „totális” fikcionalizálást, hiszen ezzel éppen ellenkező hatást érnének el, mint azon történelmi metafikciók, melyek valamilyen lezárt, bevett múltfelfogást vonnak kritika alá: a gyász helyett inkább valamiféle elfoltás fele nyitnának utat.

Az említetten kívül van még egy fő sajátosságuk ezen műveknek, még hozzá az, hogy az új történelmi regényekben általában jellemző metafikcionalitás a holokauszt-szövegekben az esemény traumatikus természete folytán némiképp más szerepre tesz szert. Ahhoz, hogy ezt alaposabb vizsgálat alá vessük, ha csak röviden is, de meg kell néznünk, mi a szerepe az önreflexiónak és a metafikcionalitásnak az utóbbi évtizedek regényirodalmában. Pár oldallal korábban, Hutcheon előző könyvével kapcsolatban röviden már említettem, hogy a metafikcionális művek értelmezésében az egyik elsődleges kiindulópont, hogy az ilyen textusok azzal, hogy a szöveg nem hogy leplezni akarná önnön szövegszerűségét (mint a realista, „valóság-hatásra” épülő művek), hanem éppen nyílttá teszi konstruáltságát, és magát az írás és az irodalmiság természetét tematizálja. Ennél azonban még egy lépéssel tovább mehetünk, hiszen az ilyen művek nem csupán az irodalmi világ megalkotottságára mutatnak rá, hanem rákérdeznek a szövegen kívüli univerzum mibenlétére is, hiszen amennyiben feltárul a szövegvilág nyelvisége-fikcionalitása, ez mintegy kifelé is mutat a szövegből, azaz megkérdőjelezi a való világ mindenek felett valóságát is. Már a Borges egyik a '30-as évekből származó esszéjében a rekurzió és a mise en abyme tipikusan metafikcionális alakzataival kapcsolatban rákérdezett ezeknek a szövegmechanizmusoknak a hatására.

„Vajon miért nyugtalanít bennünket, hogy az egyik térkép benne foglaltatik a másikban, s hogy ama ezeregy éjszaka benne van az *Ezeregyéjszaka meséi* című műben? Vajon miért nyugtalanít bennünket, hogy Don Quijote a *Don Quijoté*-t olvassa, Hamlet pedig a *Hamlet*-et nézi? – kérdezi a szerző – Azt hiszem, rátaláltam a magyarázatra: az efféle megfordítások azt sejtetik, hogy ha lehetséges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi, olvasók, illetve nézők merő fikciók vagyunk.”⁴⁴⁴

Ha nem is megyünk ennyire messzire, számos teoretikus szerint a metafikcionalitás egyik legfőbb szerepe mindenképpen az, hogy a befogadó világának nyelviségére, s a világszervező eljárások nyelvi-kulturális összetevőire reflektáljon. Mint a metanarratív művekről készült monográfiája elején Patricia Waughn defintíve leszögezi: „A *metafikció* fogalmát arra a fikcionális írásmódra alkalmazom, mely öntudatosan és szisztematikusan saját műalkotás-voltára irányítja a figyelmet, hogy ezzel rákérdezzen a fikció és a valóság kapcsolatára. Az ilyen írások, miközben saját létrehozásuk kritikáját nyújtják, nem csupán az elbeszélő fikció alapstruktúráit vizsgálják meg, hanem felvetik annak lehetőségét is, hogy a szövegen kívüli világ is fikcionális”.⁴⁴⁵ Waugh leszögezi, hogy ez nem valamiféle szolipszizmust jelent, inkább azt, hogy a metafikcionális szöveg önnön szerkezetét feltárva egyrészt az irodalmi mű alapmodellje, másrészt pedig a valódi világ sokkal látványosabb metaforája tud lenni, mint mondjuk egy, saját működésmódját leplezni igyekvő textus. A szerző szerint „[H]a a világról való ismeretünk nyelvi közvetítettségét hangsúlyozzuk, az irodalmi mű (vagyis a tisztán nyelvi megalkotott világ) hasznos modelljévé válhat annak, hogy megismerjük a »valóság« konstrukcióját”.⁴⁴⁶

Hutcheon a *Narcissic Narrative*-ben kevésbé a „valóság” textualitására, inkább az irodalom önreferenciájára teszi a hangsúlyt, ezért tekintheti a metafikciót (vagy ahogy ő nevezi: „a nárcisztikus elbeszélést”) a regényműfaj eredendő tényezőjének, valahogy úgy, ahogy Freudnál a nárcizmus az ember alaptulajdonsága.⁴⁴⁷ Emiatt lehet a történelmi metafikció referenciálisabb, hiszen a nárcisztikus elbeszélések elsősorban önmagukról, a nyelvről és az irodalmiságról szólnak (pontosabban arról, hogy az irodalmi nyelv önálló konstrukció, a benne megképzett világ csak saját nyelvi törvényszerűségeinek engedelmeskedik). A posztmodernről írott könyvekben tehát a metafikcionalitás szerepe kiterjedtebb: gyakorlatilag az új történelmi regények korábban említett többszörös (műfaji, reprezentációs-történetfilozófiai, ideológiai) reflektáltságára vonatkozik. Vagyis a metafikcionalitás funkciója itt már Waugh-hoz közelebbi: a történelem konstruáltságára, a múltból alkotott képek fiktivitására mutat rá. Még inkább látszik kettejük álláspontjának

⁴⁴⁴ Borges, Jorge Louis: A Don Quijote apró csodái. Ford.: Scholz László. In: Uő: *Az örökkévalóság története. Esszék*. Európa, Budapest, 1999. (az idézett tanulmány és a könyv egésze olvasható az interneten is: <http://mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges23.htm#xxiii>).

⁴⁴⁵ Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, London and New York, 1984. 2.

⁴⁴⁶ I. m. 3.

⁴⁴⁷ Vö. Hutcheon allegorikus-ironikus Ovidius-olvasatát: *Narcissic Narrative*. 8-16.

párhuzama, ha röviden idézem Waugh véleményét a korszak történelmi regényeiről. A szerzőnő szerint „a valódi figurákat és eseményeket bemutató metafikcionális szövegek nem csak a hasonló írásmódnak, hanem magának a történetírásnak az illúziójára is rávilágítanak. A történetírás aktusa során ezeket a figurákat és eseményeket »hozzáillesztik« a valódiakhoz, mindig új kontextusra tesznek szert. Amikor a kontextus változik, jelentésük és azonosságuk is átalakul. Így, bár a történelem alapvetően anyagi valóság (jelenlét), úgy mutatkozik meg, mint ami állandóan »textuális« határok közt létezik. Ennyiben a történelem szintén »fikcionális«, ugyancsak »alternatív világokat« hoz létre”.⁴⁴⁸

Vagyis az új történelmi regények metafikcionalitása arra mutat rá, hogy a történeti ábrázolás és a történelmi tapasztalat sohasem önmagában adott, hanem különféle – nyelvi, narratív, diszkurzív, hatalmi stb. – műveletek nyomán jön létre. Visszatérve fő témámhoz, úgy vélem, az utóbbi évtizedekben keletkezett, traumatikus történelmi eseményeket ábrázoló munkákban – amellet, hogy e sajátságok ott is megjelennek – a metafikció és az önreflexió még valamire, még hozzá a *reprezentáció etikájának paradoxonára* is utal. Ez azt jelenti, hogy ezekben a művekben több szinten is megkérdőjeleződik a reprezentáció lehetősége, ám emellett folyamatosan reflektálnak arra, hogy nem lehet csupán megállapítani e kudarcot, hanem az esemény új és új ábrázolásra – vagy ábrázolási kísérletre – szorul. Elsőként e művek megkérdőjelezzik az általuk megjelenített események tradicionális ábrázolásának létjogosultságát, azt, hogy hagyományosan olyan történetbe lehessen ezeket foglalni, melyek a klasszikus elbeszélésformákon nyugszanak, időben távolról, „objektíven” írják le a megtörténtekeket, mivel ezzel – hogy ismét Rüsen pszichoanalitikus fogalmait hívjuk segítségül – az elfojtást, a detraumatizálást segítenék elő. Mint az elemzések rávilágíthattak, e könyvekben azzal együtt, hogy legitimitásukat vesztik a korábbi történetformák, maga a bevett történelemfelfogás is hiteltelenedik: nem lehet többé abban binni, hogy a történelem értelmes fejlődés, de tulajdonképpen már abban sem, hogy egyáltalán átlátható, megérthető folyamat, melynek a pusztá egymásra következésén, kronológián túl bármi is koherenciát biztosíthat. Ennek kifejezése sokféle módon lehetséges: Vonnegutnál például a sci-fi és a keresésrománc egymásra játszátásával valamint a keresztény üdvtörténeti narratívum ironizálásával, Thomasnál azzal, hogy a Freud által konstruált élettörténetet és a pszichoanalízis (mitikus) történetét radikálisan felülírja a történelem, Spiegelmannál a jelen és a múlt közötti radikális és áthághatatlan törés érzékeltetésével, Mártonnál pedig a lehetséges történetek és a valódi történelem keresztezésével. Az elemzések arra is rámutattak, hogy ezek a művek megkísérelnek túllépni a korábbi holokausztt-munkák formai paradoxonján: vagyis azon az ellentmondáson, hogy a történetfilozófiai meglátásaikat, a holokauszt képezte töréspont tapasztalatát, mely visszamenőleg ellehetetleníti a hagyományos, fejlődéselvű kultúra- és történelemfelfogást, éppen a megtagadott kultúra a nyelvén, narratív formáin keresztül beszélik el. A téma újabb ábrázolásai éppen azáltal igyekeznek ezt

elkerülni, hogy szétszedik a lineáris narrációt, nem csak a múltat, hanem a jelen és múlt kapcsolatát, szöveg létrejöttének és a megjelenített történeti valóságnak az összefüggését is megmutatják, s ezzel problematizálják az esemény hagyományos ábrázolhatóságát, a történelem fejlődését (s egyáltalán: értelmét) pedig megkérdőjelezzik.⁴⁴⁹

Ezen túl, nagyon látványosan mutatkozik meg, hogy maga az esemény ábrázolhatatlan, sem a túlélő szemtanú (Vonnegut) sem pedig a második generációs művész (Spiegelman) nem képes hozzáférni a megtörténtekekhez, úgy megjeleníteni azokat, ahogy valójában voltak. Talán a legtisztábban Vonnegutnál látszik ez, hiszen az első fejezet elbeszélői kommentárjában a narrátor nyíltan ki is mondja: „...egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani?”.⁴⁵⁰ Ez a pont, az események reprezentálhatatlanságának kifejezése azonban az, ahol a traumatikus események újabb ábrázolásai radikálisan eltérnek a történelmi metafikcióktól. E művekben ugyanis több történik az adott esemény (és a történelem) hiteles ábrázolhatatlanságának pusztá megállapításánál. Itt a reprezentálhatatlanság valamifajta *feszültségként* mutatkozik meg: a történetek összerakhatatlanok, az eseményt nem lehet megközelíteni, de – ahogy a művek kifejezik – valahogy újra és újra meg kell próbálni a történeteket megjeleníteni. Vagyis, hogy nagyon leegyszerűsítve fejezzem ki e művek tapasztalatát: az esemény ábrázolhatatlan, de ábrázolni kell. Ábrázolni kell, hogy ne menjen feledésbe, hogy emlékezzünk és emlékeztessünk, hogy ne történhessen meg ismét, s hogy amíg az ábrázolás újra és újra kudarcba fullad (pontosabban saját határaihoz érve ábrázolja önmaga kudarcát), addig is rámutat arra, hogy *valamit* megjelenít, a dolgok valamikor megtörténtek, s morális kötelességünk ezeket ábrázolni.

Anélkül, hogy messzemenő következtetéseket akarnék levonni, valószínűleg kijelenthető, hogy a kortárs irodalomban a traumatikus történelmi eseményeket megjelenítő munkák tanúskodnak leglátványosabban arról, hogy a történelem ábrázolása nem csupán reprezentációs, ideológiai vagy politikai probléma – tehát nem csak a történeti tapasztalat nyelvi közvetítettségének és a múltról szóló beszámolók hatalomfüggőségének kérdése – hanem, az előzőektől egyáltalán nem függetlenül, de talán még azoknál is erőteljesebben *etikai* tett. Ez az etikai töltet, mint látható, két szinten is megnyilvánul: a tényekhez való, a többi történelmi regénynél sokkal erőteljesebb és hangsúlyosabb hűség terén, illetve az ábrázolás mindenek felett való szükségességének nyomatékosításában. Ha befejezésül újfent visszatérünk munkánk kiindulópontjához, a Huizinga-definícióhoz („A történelem az a

⁴⁴⁹ Ismét hangsúlyoznám, nem szeretném, ha a holokauszt-története a saját cselekményesítési változatomban fejlődésregénynek tűnne. Tehát nem gondolom, hogy a kortárs, kísérletező holokauszt-ábrázolások szükségképp hitelesebbek lennének, nagyobb esztétikai élményt nyújtanának. Inkább arra akarok célozni, hogy ezek egy látens formai-történetfilozófiai problémára – tudatosan vagy tudattalanul – formai megoldást próbáltak találni, s a traumatikus események ábrázolását a kortárs irodalom reprezentációs stratégiáihoz (és történetfilozófiájához) igyekeztek közelíteni.

⁴⁵⁰ Az eredeti szöveg még hangsúlyosabb, hiszen az elbeszélő nem kérdez, hanem állít, szerinte „there is nothing intelligent to say about a massacre”. Vö. *Slaughterhouse* 14.

szellemi forma, melyben egy kultúra számot ad magának múltjáról”), mind a holokausztról szóló történelmi, mind pedig az eseményt ábrázoló irodalmi szövegek arról tanúskodnak, hogy e számadás egyre inkább a múlttal való kapcsolat implicit morális dimenziója felé mutat. Ez – mint az elemzésekből látható – sokféleképp, számos stratégiát követve mutatkozhat meg, de mindenképp arra enged következtetni, hogy közelmúltunk történelmében vannak olyan nagyon konkrét pontok, ahol a történelem értelmének és ábrázolhatóságának kérdései mindennél nyíltabban nyilvánulnak meg, s ezeknél mind a történeti, mind pedig az irodalmi reprezentáció mintegy szembesül önnön határaival, de egyszersmind azzal a problémával is, hogy e határokkal együtt, az áldozatok emlékének életben tartásáért valamint a felejtést és a morálisan meg nem engedhető megjelenítéseket elkerülendő az ábrázolásnak új és új formákat, közegeket kell találnia.

Nehéz lenne megjósolni, hogy a holokauszt-diskurzus milyen irányba megy majd tovább, illetve mennyire szabadulhat meg azoktól az ellentmondásos tulajdonságoktól, amelyek mind Magyarországon, mind pedig világszerte gyakran kapcsolódnak hozzá: átpolitizálásától, használatától és kihasználásától, giccses ábrázolásaitól, „eladható terméké” válásától – vagyis detraumatizálásától. Még nehezebb jóslatokba bocsátkozni arról, hogy a traumatikus történelmi események irodalmi ábrázolásai a továbbiakban milyen utakat járnak be, mennyire képez(het)nek külön kánont a mai irodalomban, megőrzik-e reprezentációs sajátosságukat vagy nagyobb teret engednek a fikcionalitásnak. Bár ez utóbbit nem gondolnám (éppen az eseményhez kapcsolódó erős morális töltet miatt, melyet fentebb próbáltam kimutatni), az mindenesetre valószínű, hogy annyiban alakulhatnak át, amennyiben a holokauszt-diskurzus valamint a történelemhez való kortárs viszony megváltozik. Az, hogy most, több mint fél évszázaddal az események után ennyire erősen a köztudatban van, és állandóan újabb (persze eltérő színvonalú) ábrázolási kísérletek születnek, talán arról tanúskodik, hogy a „múlttal való számvetés” nem lezárt és nem is lezárható folyamat, s ha az esemény reprezentációja sokkal többet nem is érhet el, mint hogy emlékezik és emlékeztet, ezzel is (talán) valamit tehet azért hogy ne történhessen, még csak hasonló szörnyűség sem. Se ma, se soha többé...

SUMMARY

This text has a twofold aim: at first it tries to elaborate a reading method that concentrates on the historical and philosophical aspects of literary texts. In other words it analyses the implicit historical view (or philosophy of history) that appears in the form of literary texts. On the other hand my essay tests this method on the holocaust literature: I examine literary and quasi-literary texts on the holocaust, and try to show out implicit philosophy of history of these texts.

The theoretical basis of this formal-historical reading method is the new wave of Anglo-Saxon philosophy, the narrative (or „new“, „postmodern“) philosophy of history. The leading theorists of this philosophical trend (Hayden White, Louis O. Mink, Frank Ankersmit, Dominick LaCapra, etc.) emphasize that the intention of historical texts is the representation of the past reality, but these texts not only reconstruct the past itself but construct an interpretation about the past. As the most important theorist of this trend, Hayden White says, the historical texts are mainly texts, so the main features of these texts (and the historians' views of past) are determined by the rules of language and of rhetoric, and the power relations of the discursive fields. In other words not the past itself, but the university of discourse reconstructing the past is alone to guarantee the validity and the plausibility of any of these accounts. According to White the historical text from a given point of view is a literary artefact: since it is a text, a linguistic entity, we can analyse not simply the validity of the facts, or the scientific values of the historian's past-interpretation but the linguistic and rhetorical structure of the text, too – the methods used in constructing a coherent narrative, its tropological procedures etc. This approach emphasizes the importance of the form, since it emphasizes that the (narrative) form has content, too, and represents a certain view of history – there is an implicit, hidden philosophy of history in historiographical texts. Consequently, the narrative philosophy of history elaborated a reading method that focuses particularly on the linguistic structure of historical texts and in general the historical view (or, as Hayden White calls, historical imagination) of cultures, periods. This formal reading method is a kind of cultural reading; using this we can exhaustively examine not only the representative strategies of the historiography, but the attitudes and viewpoints allowing a given culture to see its past. As the classic Dutch historian, Johan Huizinga defined history at the beginning of the 20th century: it is the intellectual form in which a civilization renders account to itself its past.

I try to apply this formal-historical reading method not only on historical, but on literary texts, too, because the narrative form of literary prose has it philosophical implications, and shows a kind of historical picture. In a word the main thrust of my analysis is revealing a special historical image, or the latently implied historical-philosophical implications being mediated by the narrative, the literary forms of the texts.

My special field of investigation is the literature of some traumatic historical events of the recent past, especially the holocaust literature. I have two arguments besides this topic. The first reason is strictly connected to the philosophy of history since there were some important aesthetic and historical-philosophical debates with reference to these kinds of events. These disputes broke out with reference to the theses of narrative philosophy since White's most provocative statement was that the historical text is a fictional, construed entity and every historical narrative was legitimate, or more precisely, there was no external point from which any of these narratives could be seen as more legitimate than any other. No wonder that the historians' craft criticised this approach calling it relativistic and even nihilistic. The critics usually refer to the Holocaust as a counter-example, where ethics and political attitude besides the reality-reference could also define legitimacy. These critics emphasize that the relativism of a narrative approach can't (and doesn't want to) exclude the possibility and legitimacy of holocaust denying or the representation of holocaust in some inadmissible forms (for example in form of comedy). But the narrativist theorists claim that the cornerstone of historical science is the referentiality of historical facts (because this feature distinguishes the history from the pure fiction, or it differentiates truth from lie), and we can banish the holocaust deniers simply because they use incorrect facts and false, invented data; in short, they aren't historians but dangerous liars. However, some extreme and provocative holocaust interpretations were charged with not invalidity of facts but with the political-ethical incorrectness of their approach (there were some important debates about certain - ethically and politically - dubious holocaust interpretations and representations; the most famous example was the German historians' debate in the middle of the 80s, called *Historikerstreit*). Thus, according to some historians the historical representation has its limits and these originate not from the reliability of the facts but from ethical or ideological attributes of methods of representation.

My second reason for choosing this theme is that the holocaust is such an event that evokes many important and famous aesthetic disputes on the representability (or unrepresentability) of it, and on the admissible and inadmissible representational methods, techniques, and forms. An „etiquette“ or rule-system has taken shape with regard to the representation of holocaust, in which the main rules were the very strict faithfulness to the events, and the tragic, high-flown tune of presentation. At the same time a canon that both shaped these rules and legitimised them have been formed (the most important figures of this canon were some holocaust survivor autobiographers, for example Elie Wiesel, Primo Levi, Jean Améry etc.).

But roughly in the latest two decades there were published works breaking traditional representational forms and actually these both transgressed and pointed at the limits of (historical) representation (for example Donald Michael Thomas' postmodern novel, *The White Hotel* or Art Spiegelman's holocaust-cartoon, *Maus. A Survivor's Tale*). First of all my aim is examining these, because the act of breaking the form both reveals the

traditional forms and shows that the rules of representation (and our view of history) are being changed.

In my work I try to apply this formal-historical reading, and analyse some literal or quasi-literal texts that represents the holocaust or the Second World War. First I study the holocaust texts which became classical, concretely Elie Wiesel's testimony, *The Night*, Primo Levi's work, *If This Is A Man*, Jean Améry's essays, and Tadeus Borowski's novel, *Auschwitz, Our Home*. I point out that these works include a special paradox: all writer look the holocaust as a turning point in history that reveals the inadequacy of the ideas (or – as Lyotard called – grand narratives) of former period, the modernity, but they use the favourite literary genre of the previous era, namely the novel of education (Bildungsroman). This genre has an important historical-philosophical implication: it is the personal and fictional variation of the concept of Universal History (Universalgeschichte), which was the main trend of philosophy of history at the age of Enlightenment. The Universal History announced the linear development of history and the perfectibility of mankind. I agree that the main paradox of these holocaust texts is expressing the impossibility of Universal History, but doing it with help of the educational novel genre.

After this analysis I examine four form breaking and more or less provocative representation of holocaust or other traumatic events. First I study Kurt Vonnegut's novel, *Slaughterhouse-Five*, that although doesn't a holocaust novel, but represents a similar traumatic historical event: bombing of Dresden at the World War II. At first side Vonnegut wrote a personal recollection of this dreadful event (as American prisoner of war he was witness of this bombing), but on the other side the novel is an ironic war representation and there are some elements in the novel (e. g. the sci-fi episodes) what relativise the validity of war description. Secondly I analyse Spiegelman holocaust cartoon, *Maus. A Survivor's Tale* that was a very controversial book since some critics protested against its form and genre. Spiegelman applied a popular genre of comics (or, as he calles it, comix – mixture of words and texts) for representing the holocaust, and figures in the cartoon are stange hybrids: half man half animal creatures and every nation is represented by different animal characters: Jews are mice, Germans are cats, Poles are pigs, French are frogs etc. I try to analyse the animal representation comparing the *Maus* with popular cartoons of Nazi period, and examines the narrative structure of the work with special regard to the metanarrative episodes of the second volume. The next chapter deals with Donald Michael Thomas' novel, *The White Hotel*, that became involved in a scandal too because its pornographic scenes and modes of holocaust representation. The novel is a fictional story about an Austrian opera singer, Lisa Erdman, who was Sigmund Freud's patient and later, at 1940s she died on an Ukranian place of execution, Babi Jar. Thomas borrowed the Babi Jar-scene from another (documentary) novel, Anatoly Kuznetsov's *Babi Jar*, and some critics and readers protested against it, because according them using a factual account in a fictional novel wasn't ethical treatment. In my analysis I try to connect the work's fictional elements – for example the fictional case-study by

(fictional) Freud – with the holocaust episode, and examines the narrative strategies of the (real) case-studies of Freud and the (implicit) philosophy of history of psychoanalysis. My last example is a Hungarian novel by László Márton, entitled *Árnyas főutca* (*Shady Main Street*). It is a fictional account of Hungarian holocaust, but Márton's work radically mixes fiction with real events, and representing this dreadful event the novel use some satirical or morbid elements.

After these analyses, close reading of these four texts, I try to examine the (post)modern holocaust texts from a wider sense, and formulate some conclusions. The literary historical context what I use as background of inquiry is a historical novel, more precisely the postmodern historical fiction – or as one of the most important theorists of this field, Linda Hutcheon calls it, historiographical metafiction. The postmodern historical fiction (e. g. novels of Julian Barnes, Umberto Eco, Graham Swift, Salman Rushdie etc.) plays with history itself and with own tradition own genre, re-writes the conventional history and questions the possibility of adequate historical representation. The new holocaust novels apply similar representational techniques, but in some respects differ from other historiographical metafiction since these both emphasize the impossibility of exact representation and stress the ethical necessity of the act of representation itself. My final conclusion is that the postmodern has a paradoxical attitude to the holocaust: at first side the holocaust is the turning point separating modernity from postmodernity (as Lyotard says, the grand narratives lost their authenticity after Auschwitz); but on the other side precisely the holocaust is the event where some aspects and presuppositions of postmodernity (for example the „anything goes” attitude or the denial of the given, certain bases) doesn't work. In my opinion the holocaust representations clearly shows the one of the most important feature of all (historical) representations, namely that the representation (and the special methods of it) has an *ethical* character, and we can study adequately the past only with taking this character into account. My range plan is widening this field by analysing some other cultural productions (e.g. films, monuments, exhibitions, installations etc.), and coming to a deeper consideration of our culture's historical view and of the ethical character of historical representation.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Abrams, Meyer Howard: *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. W. W. Norton & Company Inc, New York, 1973.
- Allen, William Rodney: *Understanding Kurt Vonnegut*. University of South Carolina Press, Columbia, 1977.
- Alphen, Ernst van: *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford University Press, Stanford, California, 1997.
- Alphen, Ernst van: Szerepjátékok és játékszerek. Ford.: Beck András. *Enigma* 37-38. (2003.) 39-58.
- Améry, Jean: *Túl bűnön és bűnhődésen. Esszék. Egy letepert ember kísérletei a felülkerekedésre*. Ford.: Blaschik Éva. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2002.
- Ankersmit, Frank: *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague, Mouton, 1983.
- Ankersmit, Frank R.: *Historical Representation*. Stanford University Press, California, 2001.
- Ankersmit, Frank: *A történelmi tapasztalat*. Ford.: Balogh Tamás. Typotex Kiadó, Budapest, 2004.
- Appleby, Joyce - Hunt, Lynn - Jacob, Margaret: *Telling the Truth about History*. W.W. Norton & Company, New York, 1995.
- Arendt, Hannah: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Ford.: Mesés Péter és Pató Attila. Osiris, Budapest, 2001.
- Arisztotelész: *Poétika*. Ford.: Sarkady János. Kossuth, Budapest, 1992.
- Augustinus, Aurelius: *Vallomások*. Ford.: Városi István. Gondolat, Kiadó, Budapest, 1987.
- Bahtyin, Mihail: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. A regény történeti tipológiájához. Ford.: Orosz István. In: *Uő: A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986. 419-478.
- Balassa Péter: A leírhatatlan pillantás. Márton László: Árnyas főutca. *Alföld* 2000/10. 89-95.
- Bán Imre: Dante Ulyxese. A Pokol XXVI. éneke. In: *Uő: Dante-tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1988. 137-145.
- Bann, Stephen: *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Bann, Stephen: *The Inventions of History. Essays on the Representation of the Past*. Manchester University Press, Manchester and New York, 1990.
- Barten, Egbert - Groeneveld, Gerard: Reynard the Fox and the Jew Animal. <http://awn.com/mag/issue1.7/articles/barten1.7.html>
- Bauman, Zygmunt: *A modernitás és a holokausz*. Ford.: Greskovits Endre. Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2001.

- Benjamin, Walter: A mesemondó. Gondolatok Nyikolaj Leszkovról. Ford.: Bizám Lenke. In: *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1968. 94-114.
- Bényei Tamás: Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction. *Prae* 1999/1-2, 39-56.
- Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Akadémiai, Budapest, 2000.
- Berman, Jeffrey: *The Talking Cure. Literary Representations and Psychoanalysis*. New York University Press, New York and London, 1985.
- Bly, William: *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*. Barron's Educational Series, Woodbury – New York, 1985.
- Borges, Jorge Louis: A Don Quijote apró csodái. Ford.: Scholz László. In: *Uő: Az örökkévalóság története. Esszék*. Európa, Budapest, 1999. (az idézett tanulmány és a könyv egésze olvasható az interneten is: <http://mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges23.htm#xxiii>).
- Bolhafner, J. Stephen: Art for Art's Sake: Spiegelman Speaks on RAW's Past, Present and Future. <http://www.geocities.com/Area51/Zone/9923/ispieg2.html>
- Borowski, Tadeusz: *Kővilág. Válogatott versek és elbeszélések*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 1999.
- Bódy Zsombor – Ö. Kovács József: *Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek*. Osiris, Budapest, 2003.
- Briggs, Raymond: *When the Wind Blows*. Penguin Books, London, 1983.
- Brown, Joshua: *Of Mice and Memory*. <http://voyager.learntech.com/catalog/maus/indepth/>
- Bultmann, Rudolf: *Történelem és eszkatológia*. Ford.: Bánki Dezső. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1994.
- Bunyan, John: A zarándok útja. Ford.: Szabadi Béla. In: *Uő: A zarándok útja – Bűvölködő kegyelem*. Evangéliumi Kiadó, Budapest, 1995, 14-197.
- Carr, David: Paul Ricoeur: Temps et récit. Tome I. Review Essay. *History & Theory*, 23. (1984/3.) 357-370.
- Carr, David: Narrative and the Real World: an Argument for Continuity. *History & Theory*, 25. (1986/2.) 117-131.
- Carr, David: *Time, Narrative, and History*. Indiana University Press, Bloomington, 1986.
- Carrol, Noel: David Carr: Time, Narrative, and History. Review Essay. *History & Theory*, 27. (1988/3.) 297-306.
- Chartier, Roger: Ahol a part szakad. Történelem, nyelv, gyakorlat: négy kérdés Hayden White-hoz. Ford.: Tóta Péter Benedek. *Műhely*, 26. (2003/4.) 46-51.
- Collingwood, Robin G.: *A történelem eszméje*. Ford.: Orthamayr Imre, Gondolat, Budapest, 1987.
- Condorcet, Marie Jean Antoine Nicolas De: *Az emberi szellem fejlődésének vázlatos története*. Ford.: Pődör László. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.
- Cowart, David: Being and Seeming: The White Hotel. *Novel*. 19. (1986/Spring) 216-231.

- De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben.* ICTUS Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999.
- De Man, Paul: *Esztétikai ideológia.* Ford.: Katona Gábor. Janus/Osiris, Budapest, 2000, 175-203.
- De Vries, Simon Philip: *Zsidó rítusok és jelképek.* Ford.: Jólesz László. Talentum, Budapest, 2000.
- Dintenfass, Michael: Truth's Other: Ethics, the History of the Holocaust, and Historiographical Theory after the Linguistic Turn. *History and Theory*, 39. (2000/1), 1-20.
- Doherty, Thomas: Art Spiegelman's Maus: Graphic Art and the Holocaust. *American Literature*, 68. (1996/1) 69-84.
- Eaglestone, Robert: Madness or Modernity? The Holocaust in Two Anglo-American Comics. *Rethinking History*, 6. (2002/3.) 319-330.
- Engler, Berndt – Müller, Kurt (ed.): *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature.* Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1994.
- Erős Ferenc: *Analitikus szociálpszichológia. Történeti és elméleti tanulmányok.* Új Mandátum, Budapest, 2001.
- Etkind, Alekszandr: *A lehetetlen Erősa. A pszichoanalízis története Oroszországban.* Ford.: Bratka László et al. Európa, Budapest, 1999.
- Ezrahi, Sidra DeKoven: *Auschwitz ábrázolásmódja.*
http://www.multesjovo.hu/hu/content_one.asp?ID=61&PrintedID=1.
- Fay, Brian – Pomper, Philip – Vann, Richard T. (eds.): *History and Theory. Contemporary Readings.* Oxford University Press, Oxford, 1998.
- Finkelstein, Norman G.: *A holokaust-ípar. Gondolatok a zsidó szenvedés tőkésítéséről.* Ford.: Illyés Edit. Kairosz, Budapest, 2003.
- Foley, Barbara: Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives. *Comparative Literature*, 34. (1982.) 330-360.
- Forever in the Shadow of Hitler. Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust.* Humanities Press, 1993.
- Foucault, Michel: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Ford.: Angyalosi Gergely et al. Latin Betűk, Debrecen, 1999.
- Freud, Sigmund: *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II.* Ford.: Bart István et al. Filum, Budapest, 1998.
- Freud, Sigmund: *A halálösztön és az életösztönök.* Ford.: Kovács Vilma. Múzsák, Budapest, 1991.
- Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford.: Bókay Antal és Erős Ferenc. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény.* Filum, Budapest, 1998. 65-82.
- Freud, Sigmund: Az álom és az okkultizmus. Ford.: Dr. Lengyel József. In: *Újabb előadások a lélekelemzésről.* Filum, Budapest, 1999. 38-65.
- Freud, Sigmund: Egy hisztéria-analízis töredéke. Ford.: Lőrincz Zsuzsanna. In: *Új: A patkányember. Négy klinikai esettanulmány.* Akadémiai, Budapest, 1999.

- Freud, Sigmund: *Három értekezés a szexualitásról*. Ford.: Ferenczi Sándor. Kötet Kiadó, Nyíregyháza, 1995.
- Freud, Sigmund: *Mózes – Michelangelo Mózes*. Két tanulmány. Ford.: F. Ozorai Gizella és Kertész Imre. Európa, Budapest, 1987.
- Freud, Sigmund: *Önéletrajzi írások*. Ford.: Buda Béla et al. Cserépfalvi, Budapest, 1993.
- Freud, Sigmund: Rossz közérzet a kultúrában. Ford.: Linczényi Adorján. In: *Uő: Esszék*. Gondolat, Budapest, 1982. 327-405.
- Friedländer, Saul: *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*. Transl.: Thomas Weyr. Harper & Row Publishers, New York, 1984.
- Friedländer, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*. Harvard University Press, Cambridge, 1992.
- Fromm, Erich: Pszichoanalízis? Tudomány vagy párhúség? Ford.: Vajda Róza. In: Erős Ferenc (vál.): *Ferenczi Sándor. Új Mandátum*, Budapest, 2000. 224-230.
- Frye, Northrop: *A kritika anatómiája. Négy esszé*. Ford.: Szili József. Helikon, Budapest, 1998.
- Frye, Northrop: *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*. Ford.: Pásztor Péter. Európa Kiadó, Budapest, 1996.
- Frye, Northrop: *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press, 1976.
- Gabbard, Krin: The White Hotel and the Traditions of Ring Composition. *Comparative Literature Studies* 27. (1990, 3) 230-248.
- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
- Gellért Endre: *A képregény története*. A Tömegkommunikációs Kutatóközpont Szakkönyvtára, Budapest, 1975.
- Giannone, Richard: *Vonnegut. A Preface to his Novels*. Kennikat Press, Port Washington – New York – London, 1977.
- Gyáni, Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág, Budapest, 2000.
- Gyáni Gábor: Történelem és regény: a történelmi regény. *Tiszatáj*, 2004/április, 78-92.
- H. Nagy Péter: Egy tér-regény történeti horizontjai. Vázlatpontok az Átkelés értelmezéséhez. In: Balassa Péter (szerk.): *Üvegezés. Műhelytanulmányok Márton László Átkelés az üvegen című regényéről*. JAK-Pesti Szalon, Budapest, 1994. 97-110.
- H. Nagy Péter: Szerepek újraosztása. In: *Uő: Kánonok interakciója*. FISz Könyvek, Budapest, 1999. 87-97.
- Hardy, Barbara: Towards a Poetics of Fiction: 3) An Approach through Narrative. *Novel*, 2. (1968/1.) 5-14.
- Hartman, Geoffrey H. (ed.): *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Basil Blackwell, Cambridge, 1994.
- Hastings, Max: *Bombázók. A brit RAF légi offenzívája Németország ellen 1939-1945*. Ford.: Danyi Andrea és dr. Molnár György. Aquilia, Budapest, 1999.

- Heise, Ursula K.: *Chronoschism. Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Heller Ágnes: Lehet-e verset írni a holokauszt után? In: Uő: *Auschwitz és Gulág. Múlt és Jövő*, Budapest, 2002, 21-36.
- Herder, Johann Gottfried: Az emberi művelődés újabb történetfilozófiája. Adalék a század számos adalékához. Ford.: Rajnai László. In: Uő: *Értekezések, levelek*. Vál.: Rathmann János. Európa Kiadó, Budapest, 1983. 7-167.
- Hernadi, Paul: Clío's Conscious: Historiography as Translation, Fiction, and Criticism. *New Literary History* 1976/2. 247-257.
- Hites Sándor: A történelem és a metafikció az angolszász regényirodalom közelmúltjában. *Forrás*, 2002/6. 93-101.
- Hites Sándor: *A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélés köréből*. JAK-Ulpus Ház, Budapest, 2005.
- Horowitz, Sara R.: *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. State University of New York Press, Albany, 1997.
- Hughes, Mary Joe: Revelations in The White Hotel. *Critique. Studies in Contemporary Fiction*. 27 (1985/Fall) 37-50.
- Huizinga, Johan: *A történelem igézetében. Válogatott tanulmányok*. Ford.: Radnóti Miklós. Akadémiai, Budapest, 1997.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1980.
- Hutcheon, Linda: Subject in/of/to History and his Story. *Diacritics* 16. (1986/1) 78-91.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, New York and London, 1991.
- Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. 2nd edition. Routledge, London and New York, 2002.
- Huyssen, Andreas: Egerek és mimézis. Spiegelman Adorno tükrében. Ford.: Beck András. *Enigma* 37-38 (2003.) 73-104.
- Insdorf, Anette: *Indelible Shadows. Film and Holocaust*. Third edition. Cambridge University Press, Cambridge & New York, 2003.
- Jenkins, Keith: *On What is History? From Carr and Elton to Rorty and White*. Routledge, London and New York, 1995.
- Jones, Ernest: *Sigmund Freud élete és munkássága*. Ford.: Félix Pál. Európa, Budapest, 1973.
- Juhász Anikó - Csejtei Dezső: Fejezetek a történelem vége gondolatának történetéből. In: Uők: *Történelem - kulcsra készen?* Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém, 2000. 63-131.
- K. Horváth Zsolt: Az ötök jele. Nyom, nyomozás és értelemképzés a microstoria látószögéből. In: Rákai Orsolya - Z. Varga Zoltán (szerk.): *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Osiris-Pompeji, Budapest-Szeged, 2003. 173-208.
- Kant, Immanuel: *Történetfilozófiai írások*. Vál.: Mesterházi Miklós. Ford.: Mesterházi Miklós és Vidrányi Katalin. Ictus Kiadó, Szeged, 1997.

- Kayser, Wolfgang: A modern regény keletkezése és válsága. Ford.: V. Horváth Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 173-204.
- Kelemen János: Kant és Herder történelemfilozófiai vitája. In: Uő: *Az ész képe és tette. A történeti megismerés idealista elméletei*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2000. 15-50.
- Kellner, Hans: *Language and Historical Representation. Getting the Story Crooked*. University of Wisconsin Press, London, 1989.
- Kenrick, D. A.: The White Hotel. *Times Literary Supplement*. 1982. (26th March) 355.
- Kertész Imre: A Holocaust mint kultúra. Előadás a bécsi egyetemen, 1992. In: Kertész Imre: *A száműzött nyelv*. Magvető Kiadó, Budapest, 2001. 72-91.
- Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Ford.: Hites Sándor et al. Atelier-L'Harmattan, Budapest, 2003.
- Kisantal Tamás – Kiss Gábor Zoltán: Egerek és emberek. A *Maus* a budapesti metróban. *BUKSZ*, 17. (2005/4.) 320-327.
- Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: Hayden White „hasznáról és káráról” (Narratológiai kihívás a történetírásban). *Aetas* 2001/1. 116-133.
- Klaniczay Gábor: Az Eco-inga. *BUKSZ*, 1993/3. 115-123.
- Klinkowitz, Jerome – Lawler, Donald L. (eds.): *Vonnegut in America. An Introduction to the Life and Work of Kurt Vonnegut*. Dell Publishing Co., New York, 1977.
- Klinkowitz, Jerome: *Kurt Vonnegut*. Methuen, London and New York, 1982.
- Klinkowitz, Jerome: *Slaughterhouse-Five. Reforming the Novel and the World*. Twayne Publishers, Boston, 1990.
- Komoróczy Géza: Holocaust. A pernye beleég a bőrünkbe. *Osiris*, Budapest, 2000. 9-59.
- Koselleck, Reinhart: *Elmúlt jövő. A történeti idő szemantikája*. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2003.
- Kovács Mónika (szerk.): *Holokausz: történelem és emlékezet*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2005.
- Krul, Wessel: *Egy korszerűtlen történész. Johan Huizinga élete és művei*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2003.
- Kuznyecov, Anatolij: *Babij Jár*. Ford.: Baranyai Gyula. Magvető, Budapest, 1968.
- LaCapra, Dominick: *Rethinking Intellectual History. Text, Context, Language*. Cornell University Press, Ithaca & London, 1983.
- LaCapra, Dominick: *History and Criticism*. Cornell University Press, Ithaca & London, 1985.
- LaCapra, Dominick: *History, Politics, and the Novel*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1987.
- LaCapra, Dominick: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1994.
- LaCapra, Dominick: *History and Memory after Auschwitz*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1998.

- Lang, Berel: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990.
- Lang, Berel: *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. The Johns Hopkins University Press, Ithaca and London, 2000.
- Lang, Berel (ed.): *Writing and the Holocaust*. Holmes & Meier, New York, 1988.
- Langer, Lawrence L.: *The Holocaust and the Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven and London, 1975.
- Langer, Lawrence L.: Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature. In: Randolph L. Braham (ed.): *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*. Columbia University Press, New York, 1990. 117-129.
- Lányi Dániel: kleist/márton/regényt/ír. *Holmi* 1998/8. 1028-1036.
- Laplace, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand: *A pszichoanalízis szótára*. Ford.: Albert Sándor et al. Akadémiai, Budapest, 1994.
- László János – Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijarat, Budapest, 2001. 121-129.
- Le Goff, Jacques: *History and Memory*. Angol ford.: Steven Rendall – Elizabeth Claman. Columbia University Press, New York, 1992.
- Lejeune, Philip: A naplóját újraíró Anna Frank. Ford.: Bárdos Zsuzsanna. In: *Uő: Önéletírás, élettörténet, napló*. Szerk.: Z. Varga Zoltán. L'Harmattan, Budapest, 2003. 179-209.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Az emberi nem neveléséről. Ford.: Vitéz Ildikó. *Szép literatúrai ajándék* 1995/3-1996/1. 32-49.
- Leventhal, Robert S.: Art Spiegelman's *MAUS*: Working-Through the Trauma of the Holocaust.
<http://www.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html>
- Levi, Primo: *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Ford.: Betlen János. Európa Kiadó, Budapest, 1990.
- Levi, Primo: *Ember ez? – Fegyvernyugvás*. Ford.: Magyarósi Gizella. Európa, Budapest, 1994.
- Levinthal, David: *Mein Kampf*. Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico, 1996.
- Löwith, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Ford.: Boros Gábor és Miklós Tamás. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1996.
- Ludassy Mária: „Az ember tökéletesedési képessége végtelen”. Diderot-tól Condorcet-ig. In: *Uő: Az ész államáig és tovább... XVIII. Századi francia utópisták*. Magvető Kiadó, Budapest, 1979. 64-105.
- Lukács György: Goethe: Wilhelm Meister tanulóévei. In: *Világirodalom. Válogatott világirodalmi tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. I. kötet 53-70.
- Lukács György: *A történelmi regény*. Magvető, Budapest, 1977.
- Lundquist, James: *Kurt Vonnegut*. Ungar, New York, 1975.
- Liotard, Jean-François: Széljegyzetek az elbeszélésekhez. Ford.: Bujalos István – Orosz László. In: Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-François – Rorty, Richard: *A posztmodern állapot*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993. 146-150.

- MacIntyre, Alasdair: *Az erény nyomában. Erkölcseleméleti tanulmány.* Ford.: Bíróné Kaszás Éva. Osiris, Budapest, 1999.
- Margócsy István: A Petőfi-kultusz határtalanságáról. In: Takáts József (szerk.): *Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve.* Kijarat, Budapest, 2003. 135-152.
- Margócsy István: Márton László: *Árnyas fűtca.* In: Uő.: *Hajóvonták találkozása. Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról.* Palatinus, Budapest, 2003. 289-299.
- Marno Dávid: A pszichoanalitikus narratíva. *Thalassa* 12 (2001/2-3) 3-54.
- Márton László – Nagy Boglárka: „A lovak kihaltak” Márton Lászlóval beszélget Nagy Boglárka. *Jelenkor* 2001/12. 1290-1303.
- Márton László: *Kiválasztottak és elvegyülők. Töprengés a sorsról, amely nem közösség.* Magvető, Budapest, 1989.
- Márton László: A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben. (Két példa) In: Uő.: *Az áhítatos embergép.* Jelenkor, Pécs, 1999. 235-266.
- Márton László: *Árnyas fűtca.* Jelenkor, Pécs, 1999.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction.* Routledge, London and New York, 1987.
- McHale, Brian: Világok összeütközése. Ford.: Bohács Ákos. *Prae*, 1999/1-2. 24-38.
- McHale, Brian: POSTcyberMODERNpunkISM. Ford.: Elekes Dóra. *Prae*, 1999/1-2. 57-68.
- Mélyi József: Drezda romjai. *Café Babel*, 1998/4, 39-47.
- Michael, Magali Cornier: Materiality versus Abstraction in D. M. Thomas's *The White Hotel.* *Critique: Studies in Contemporary Fiction.* 43. (2001/1) 63-83.
- Internetes változata:
http://lion.chadwyck.co.uk./searchFulltext.do?id=R01607783&divLevel=0&queryId=../session/1086166155_10544&area=abell&forward=critref_ft
- Mink, Louis O.: History and Fiction as Modes of Comprehension. *New Literary History*, 1. (1970/3.) 541-558.
- Mintz, Alan: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America.* University of Washington Press, Seattle and London, 2001.
- Moi, Tori: Férfiuralom: Szexualitás és episztemológia Freud Dórájában. Ford.: Battyán Katalin. In: Csabai Márta – Erős Ferenc: *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás.* Új Mandátum, Budapest, 1997. 131-145.
- Mustazza, Leonard: *Forever Pursuing Genesis. The Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut.* Bucknell University Press, London and Toronto, 1990.
- Orbán Katalin: Mauschwitz avagy a hibrid esztétikája. *Café Babel*, 1995/3. 23-33.
- Penke Olga: *Filozófikus világtörténetek és történetfilozófiák. A francia és a magyar felvilágosodás.* Balassi Kiadó, Budapest, 2000.
- Pettersson, Bo: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative Form.* Åbo Akademi University Press, Åbo, 1994.
- Popper, Karl R.: *A historicizmus nyomorúsága.* Ford.: Kelemen Tamás. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.
- Radnóti Sándor: Auschwitz mint szellemi életforma. Kertész Imre *Kaddisáról.* In: Uő.: *A piknik. Írások a kritikáról.* Magvető, Budapest, 2000. 243-254.

- Rácz I. Péter: A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban. Márton László, Láng Zsolt, Háy János és Darvasi László regényei. *Prae*, 2000/1-2. 117-156.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative I*. Angol ford.: Kathleen McLaughlin és David Pellauer. The University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative II*. Angol ford.: Kathleen McLaughlin és David Pellauer. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative III*. Angol ford.: Kathleen Blamey és David Pellauer. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.
- Ricoeur, Paul: *Life in the Quest of Narrative*. In: David Wood (ed.): *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. Routledge, London and New York, 1991. 20-33.
- Ricoeur, Paul: A bizonyítás kérdése Freud pszichanalitikai írásaiban. Ford.: Ehman Bea. In: Erős Ferenc – Szummer Csaba (szerk.): *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*. Cserépfalvi, Budapest, 1993.
- Ricoeur, Paul: *Bibliai hermeneutika*. Hemeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995.
- Ricoeur, Paul: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Ford.: Angyalosi Gergely et al. Osiris, Budapest, 1999.
- Ricoeur, Paul: A nászmetafora. Ford.: Enyedi Jenő. In: Ricoeur, Paul – Lacoucq, André: *Bibliai gondolkodás*. Európa, Budapest, 2003. 519-578.
- Rizzotti, Michael A.: Superman: A Mythical American.
<http://www.netage.org/superman.htm>
- Rose, Mark (ed.): *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1976.
- Rosenberg, Prina: Mickey Mouse in Gurs – Humour, Irony and Criticism in Works of Art Produced in the Gurs Internment Camp. *Rethinking History*, 6. (2002/3.) 273-292.
- Rosenfeld, Alvin H.: Perspectives on the Holocaust in Current Literature.
http://io.uwinnipeg.ca~morton/Telecourse/White_Hotel/White%20Hotel%20Issue.html
- Rothberg, Michael: Adorno után – a kultúra a katasztrófa másnapján. Ford.: Babarczy Eszter. *Enigma*, 37-38. (2003.) 59-72.
- Rubovszky Kálmán (vál. és szerk.): *A képregény*. Gondolat, Budapest, 1989.
- Rugási Gyula: „Háromezer összepréselt nap”. *Holmi*, 2000/5. 603-609.
- Rüsen, Jörn: Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban (Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd). Ford.: Karádi Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 54. (2004/ősz) 14-17.
- Sabin, Roger: *Comics, Comix & Graphic Novels. History of Comic Art*. Phaidon Press Limited, London, 2003.
- Sartre, Jean-Paul: *Freud*. Ford.: Ádám Péter. Magvető, Budapest, 1987.
- Scheibner Tamás – Szűcs Gábor Zoltán (szerk.): *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*. L'Harmattan, Budapest, 2002.
- Showalter, Elaine: *Hysteria, Feminism, and Gender*. In: *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press, London, 1993. 286-344.

- Simonds, Peggy Muñoz: *The White Hotel: A Sexual Satire. Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 27. (1985/Fall) 51-63.
- Spencer, Sharon: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York University Press, New York, 1971.
- Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*. Pantheon Books, New York, 1986.
- Spiegelman, Art: *Maus II. A Survivor's Tale. And Here my Troubles Began*. Pantheon Books, New York, 1991.
- Spiegelman, Art: *Maus. Egy túlélő története*. Ford.: Feig András. Ulpius Ház, Budapest, 2005.
- Spiegelman, Art: *In the Shadow of No Towers*. Penguin Books, London, 2004.
- Stone, Dan: Paul Ricoeur, Hayden White and the Holocaust Historiography. In: Stückrath, Jörn – Zbinden, Jürg (Hrsg.): *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricoeur. Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombich*. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 1997. 254-275.
- Szegedy-Maszák Mihály: A kívülálló és az érintett: a megértés ironiája. In: Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály: *Az elbeszélés módzatai. Narratíva és identitás*. Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 396-405.
- Szegedy-Maszák Mihály (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész*. Passagen-Verlag, Wien, 2004.
- Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003.
- Szirák Péter: Nyelv és képzelet. (A Márton-olvasás) In: SZIRÁK.: *Folytonosság és változás. A nyolcvanas és negyvenes magyar elbeszélő prózája*. Csokonai, Debrecen, 1998. 116-120.
- Szumner Csaba: *Freud nyelvjátékai*. Cserépfalvi – MTA Pszichológiai Intézete, Budapest, 1993.
- Taubes, Jacob: *Nyugati eszkatológia*. Ford.: Mártonffy Marcell és Miklós Tamás. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004.
- Tengelyi László: Élettörténet és önazonosság. In: Uő: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Budapest, 1998. 13-48.
- Tennant, Emma: *The White Hotel. Times Literary Supplement*. 1982. (9th April) 412.
- Thomas, Donald Michael: *A fehér hotel*. Ford.: Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa. Európa, Budapest, 1990.
- Thomas, Donald Michael: *The White Hotel*. Penguin Books, London, én.
- Thomas, Donald Michael: *The White Hotel. Times Literary Supplement*. 1982. (2nd April) 383.
- Thomas, Donald Michael: *The White Hotel. Times Literary Supplement*. 1982. (30th April) 487.
- Thomka Beáta: Jakob Wunschwitz igaz története. In: Uő: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Kijarat, Budapest, 2001. 123-128.
- Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I. Jelenkor-JPTE*, Pécs, 1996.
- Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Vál.: N. Kovács Tímea. Kijarat, Budapest, 1999.

- Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Ford.: Asztalos Éva et al. Kijarat, Budapest, 2000.
- Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford.: Gelléri Gábor, Napvilág, Budapest, 2002.
- Utasi Csilla: Árnyak utcája. Márton László: Árnyas főutca. *Jelenkor*, 2001/12. 1004-1009.
- Vann, Richard T.: The Reception of Hayden White. *History & Theory*, 37. (1998/2) 143-161.
- Vasvári, Louise O. – Tötösi De Zepetnek, Steven (ed.): *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Purdue University Press, West Lafayette, 2005.
- Vári György: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. Kijarat, Budapest, 2003.
- Vonnegut, Kurt Jr.: *Az ötös számú vágóhíd*. Ford.: Nemes László. Szépirodalmi, Budapest, 1980.
- Vonnegut, Kurt: *Éj anyánk*. Ford.: Békés András. Maecenas, Budapest, 1990.
- Vonnegut, Kurt: *Slaughterhouse-Five*. Vintage, London, 1989.
- Vonnegut, Kurt: *Virágvasárnap. Önéletrajzi jegyzetek*. Ford.: Szántó György Tibor. Maecenas, Budapest, 2002.
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, London and New York, 1984.
- Webster, Richard: *Miben tévedett Freud? Bűn, tudomány, pszichoanalízis*. Ford.: Greskovits Endre. Európa, Budapest, 2002.
- Wesseling, Elizabeth: Historical Fiction. Utopia in History. In: Bertens, Hans – Fokkema, Douwe (ed.): *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1997. 203-211.
- White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1973.
- White, Hayden: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1987.
- White, Hayden: *A történelem terhe*. Ford.: Berényi Gábor et al. Osiris-Gond, Budapest, 1997.
- White, Hayden: *A történelem poétikája*. Ford.: Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. *Aetas* 2001/1. 134-164.
- „...humanista vagyok és szerintem a humaniórák lényegében az olvasásról szólnak” Beszélgetés Hayden White történésszel. Készítette: Kisantal Tamás és Krommer Balázs. *Aetas*, 2005/1-2. 259-269.
- Wiesel, Elie: *La Nuit – L'Aube – Le Jour*. Éditions du Seuil, Paris, 1968.
- Wiesel, Elie: *Az éjszaka*. Ford.: Balabán Péter. Láng Kiadó, Hn, Én.
- Wiesel, Elie: *Minden folyó a tengerbe siet*. Ford.: Péter Éva. Esély Könyvklub, Budapest, 1996.
- Winks, Robin W. (ed.), *The Historian as Detective. Essays on Evidence*, Harper Colophon Books, New York, Evanston, and London, 1968.
- Witek, Joseph: *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. University Press of Mississippi, Jackson and London, 1989.

- Woodhead, Michael: Nazis Stole Disney Tricks. Animation Techniques Used in Anti-Jewish Propaganda Films. *The Sunday Times*, 1999/May 2. 21.
- Wymer, Rowland: Freud, Jung and the „Myth“ of the Psychoanalysis in The White Hotel. *Mosaic* 22. (1989/1) 55-69.
- Young, James E.: Memory and Monument. In: Hartman, Geoffrey H.: *Bitburg in Moral and Political Perspective*. Indiana University Press, Bloomington, 1986.
- Young, James E.: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 1990.
- Young, James E.: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven, 1993.